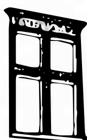
ANTICHITA' ALTOADRIATICHE
XVIII

STUDI SPILIMBERGHESI



CENTRO
DI ANTICHITÀ
ALTOADRIATICHE
CASA BERTOLI
AQVILEIA

UDINE
ARTI GRAFICHE FRIULANE
1980

PREMESSA

Il Centro di Antichità Altoadriatiche ha ritenuto opportuno quest'anno riprendere i contatti con una città friulana colpita dal terremoto. Non solo il suo Duomo — di cui nelle pagine seguenti si parla — ma anche case private, e alcune con valori d'arte, portano i segni di quelle ore paurose.

La « Pro Loco » di Spilimbergo ci è stata vicina insieme al Comune per la cordiale ospitalità e per lo scambio di esperienze, che sempre queste nostre giornate di studio producono, che le fanno dense e fanno lamentare di essere brevi.

Ringraziamo chi vi ha cordialmente collaborato e tutti i relatori e specialmente l'arch. Riccardo Mola, che, pur ritornato a Bari, ha accolto il nostro invito, memore della sua apprezzata permanenza in Friuli.

MARIO MIRABELLA ROBERTI
Direttore del Centro

ATTI DELLA GIORNATA
DI STUDIO A SPILIMBERGO

28 ottobre 1979

INDICE

PROGRAMMA DELLA GIORNATA
28 OTTOBRE 1979

Ore 10.— Paola Cassola Guida, *Il castelliere di Gradisca di Provesano.*

Riccardo Mola, *Restauri al Duomo di Spilimbergo.*

Michela Caufin, *Il coro ligneo del Duomo di Spilimbergo.*

Caterina Furlan, *Il fregio di Giovanni da Udine nel Castello di Spilimbergo.*

» 15.— Visita al Duomo

Maria Walcher Casotti, *Il Duomo di Spilimbergo.*

Giuseppe Bergamini, *Affreschi rinascimentali nel territorio di Spilimbergo.*

Paolo Tremoli, *I carmi latini inediti di Gian Domenico Cancianini.*

PARTECIPANTI
ALLA GIORNATA SPILIMBERGHESE

Olimpia Basso, Spilimbergo - arch. Angelo Belluz, Spilimbergo - Daniele Bisaro, Spilimbergo - Arturo Bottacin, Spilimbergo - dott. Grazia Bravar - Flavia Brunello, Spilimbergo - prof. Fulvio Canciani, Trieste - Laura Canciani, Trieste - dott. Alessandra Cocuzza, Spilimbergo - dott. Giovanni Colledani, Spilimbergo - dott. Giovanni Battista Collesan, Spilimbergo - Elio Concina, Spilimbergo - prof. Carlo Corbato, Trieste - prof. Giuseppe Cordenos, S. Vito al Tagliamento - Luciano Cumar, Gorizia - Pierangelo D'Andrea, Spilimbergo - Laura D'Aronco, Udine - Pier Antonio D'Aronco, Udine - Mario De Corti, Spilimbergo - prof. Luisa Maria Del Bianco, Spilimbergo - Renata De Rosa, Spilimbergo - Maria Filippuzzi Tonello, Spilimbergo - Elisa Frigimelica, Spilimbergo - Addone Grillo, Fiumento - Giulio Loretto, Roveredo - Corrado Masetti De Concina, S. Daniele del Friuli - prof. Aldo Messina e dott. Giuliana Messina Sluga, Trieste - Maria Antonietta Moro, Spilimbergo - arch. Roberto Moscardi, Venezia - arch. Aldo Nicoletti e Giorgia Nicoletti König, Udine - prof. Grazia Novaro, Trieste - dott. Giacomo Pellegrini, Osoppo - dott. Patrizia Piani, Trieste - Bruno Sedra, Spilimbergo - Franco Serafini, Pordenone - prof. Luigi Serena, Spilimbergo - Elda Steffè, Gradisca di Spilimbergo - prof. Giuliana Steffè De Piero, Trieste - Co. dr. Giovanni Di Strassoldo, Tapogliano (UD) - Franca Tonello, Spilimbergo - dott. Glauco Toniutti, Ragogna - Gino Trovò, Spilimbergo - prof. Aristide Vetere Rossi, Spilimbergo - Ivanoe Zavagno, Spilimbergo - Stefano Zuliani, Spilimbergo.

STUDI SPILIMBERGHESI

Paola Càssola Guida

IL CASTELLIERE DI GRADISCA SUL COSA

1. - E' un tipico esempio di castelliere a terrapieno artificiale, posto su una piccola elevazione di origine alluvionale che sovrasta la pianura friulana, non lontano dalla confluenza tra il Cosa ed il Tagliamento (1). Allo stato attuale non è possibile stabilire se l'aggere che racchiudeva il villaggio preistorico fosse in origine completo o se fosse limitato ai lati indifesi e mancasse a Sud-Ovest, in corrispondenza dello strapiombo verso il Cosa. E' lecito peraltro supporre che un tempo questo fiume

Ringrazio vivamente Giuliano Righi, che come sempre ha collaborato per la parte illustrativa: suoi sono i disegni del materiale e la fotografia della fig. 2. La mia gratitudine va anche a Serena Vitri, collaboratrice insostituibile in tutte le mie iniziative nel campo della protostoria friulana.

(1) Il castelliere, visitato da vari studiosi friulani e noto a F. von Duhn e F. Messerschmidt (*Italische Gräberkunde,* Heidelberg 1924-1939, p. 107), è stato rilevato e descritto da L. Quarina (*Castellieri e tombe a tumulo in provincia di Udine.* « Ce fastu? » 1943, pp. 65-67). Il Quarina (nt. 20 a p. 86) cita un articolo di F. Barnabei, *Il castelliere di Casarsa,* da « Notizie Scavi » 1894: si tratta di un errore di stampa perché in realtà la comunicazione del Barnabei è pubblicata in « Rendiconti dell'Accademia dei Lincei », Classe di scienze morali ecc., serie V, vol. III, 1894, pp. 19-21; lo stesso testo è riportato in « AMSIA » IX, 1894, pp. 499-501. Si osservi che la denominazione « castelliere di Casarsa » è erronea. In epoca più recente del castelliere si sono occupati: G. Schmiedt, *Atlante aerofotografico delle sedi umane in Italia,* Firenze 1970, tav. XI, 2; Luisa Bertacchi, in *Pordenone, storia arte cultura e sviluppo economico delle terre tra il Livenza e il Tagliamento,* Torino 1969, pp. 26-27; P. Càssola Guida, *L'area orientale della civiltà paleoveneta*, in *Atti dell'XI Convegno di studi etruschi ed italici.* Padova-Este 1976 (in corso di stampa); Id., *Insediamenti preromani nel territorio di Aquileia,* « AAAd » XV (1979), pp. 75-76.

scorresse un po' più ad occidente, e che, spostandosi poi verso oriente, abbia causato l'inizio della degradazione del terrapieno (2), che forse all'origine era simile a quello di Savalòns, un quadrato dai lati leggermente rigonfi (3). I danni successivi sono invece da attribuirsi all'azione dell'uomo, e l'odissea del castelliere forse non si è ancora conclusa.

Nel 1880 si eseguirono lavori per la sistemazione dell'accesso al nuovo ponte sul Cosa. In questa circostanza fu distrutta parte del vallo nel settore sudorientale, e vennero alla luce i primi oggetti antichi, che sembra giacessero nell'area recintata: così riferisce il Pigorini, che dette notizia dei reperti, costituiti da utensili di bronzo, residui di pasto e frammenti di ceramica di varie epoche, dall'età del ferro all'età romana (4).

Nel 1893, durante i lavori di costruzione della ferrovia Casarsa-Spilimbergo, che corre qui da Sud-Ovest verso Nord-Est, parallela per un tratto alla strada carrozzabile, venne demolito il lato orientale del terrapieno. Il Ghirardini in un breve articolo descrive un'altra serie di bronzi, raccolti « nello sterro dell'argine orientale, presso all'estremità volta a nord » (5), con ogni probabilità anche in questo caso nell'area interna del castelliere. Nè il Pigorini, nè più tardi il Ghirardini furono presenti alla scoperta; il secondo dice anzi espressamente di essersi limitato ad una gita, sia pure « interessante e proficua », a Gradisca di Spilimbergo; lo studioso ritiene che non ci sia rapporto tra gli oggetti di bronzo — che sarebbero appartenuti a tombe « veneto-illiriche » — e l'abitato fortificato, forse romano o barbarico.

(2) L'ipotesi, già avanzata dal Quarina (*loc. cit.*), è fondata sulla ben nota tendenza della rete idrografica friulana a spostarsi verso oriente.
Non crede all'esistenza del lato meridionale dell'aggere P. Caracci, (*Castelliere sul Cosa,* « Atti dell'Accademia di scienze, lettere ed arti di Udine » 1963-66, p. 249).

(3) L. Quarina, *art. cit.* a nt. 1, pp. 57-58; Schmiedt, *op. cit.*, a nt. 1, tav. X, 1.

(4) L. Pigorini, « BPI » XI (1880), pp. 134-135.

(5) G. Ghirardini, « Not. sc. » 1893, pp. 487-490.

Fig. 1
Spilimbergo e il suo territorio.



Fig. 2
Il castelliere di Gradisca sul Cosa: veduta aerea (da G. SCHMIEDT, *Atlante aerofotografico*, tav. XI, 2).

Fig. 3
Il castelliere di Gradisca sul Cosa: angolo nordoccidentale (al centro e a destra il terreno piú chiaro indica la parte di aggere che è stata spianata).

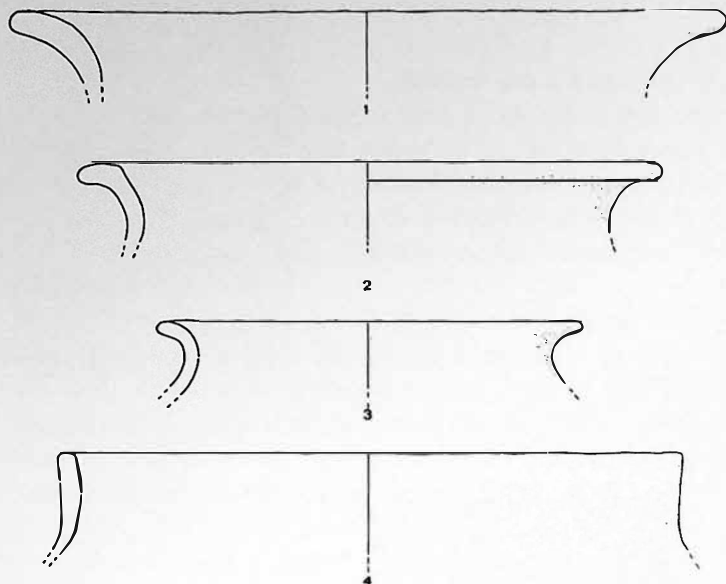


Fig. 4
Frammenti di ceramica da Gradisca (1:2).

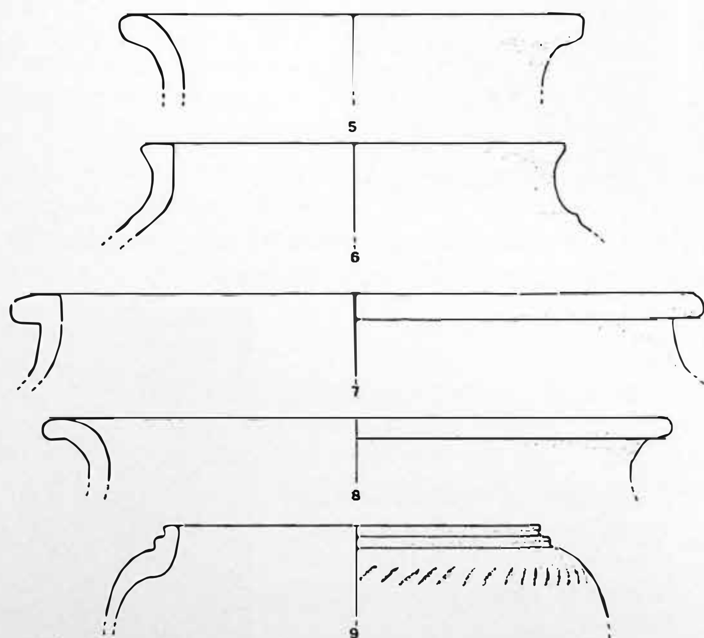


Fig. 5
Frammenti di ceramica da Gradisca (1:2).

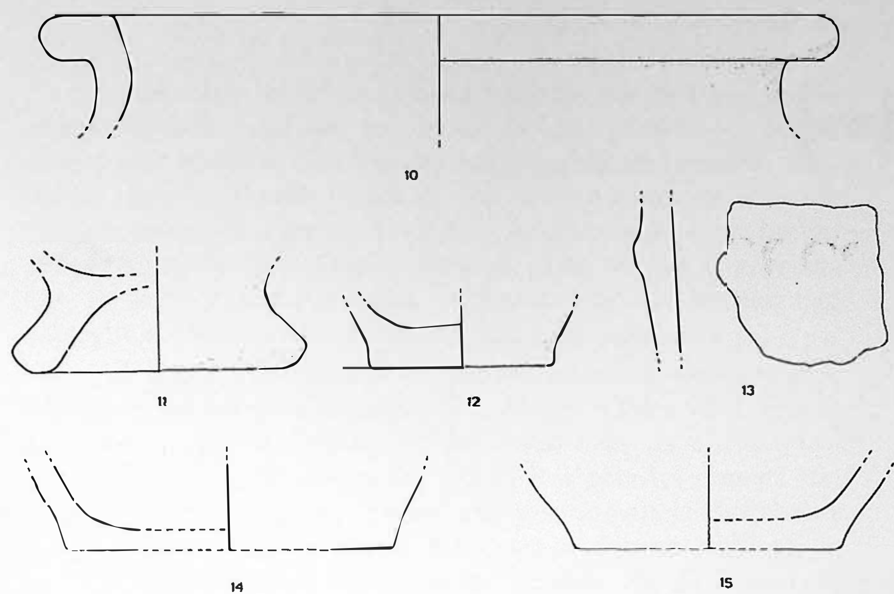


Fig. 6
Frammenti di ceramica da Gradisca (1:2).

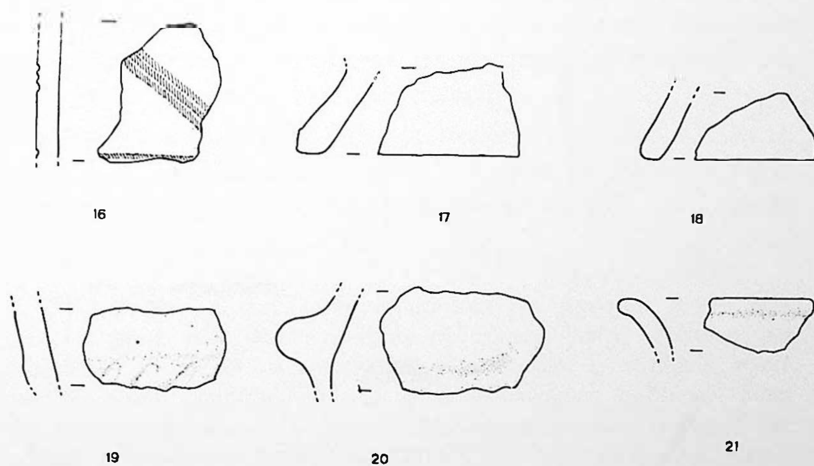


Fig. 7
Frammenti di ceramica da Gradisca (1:2).

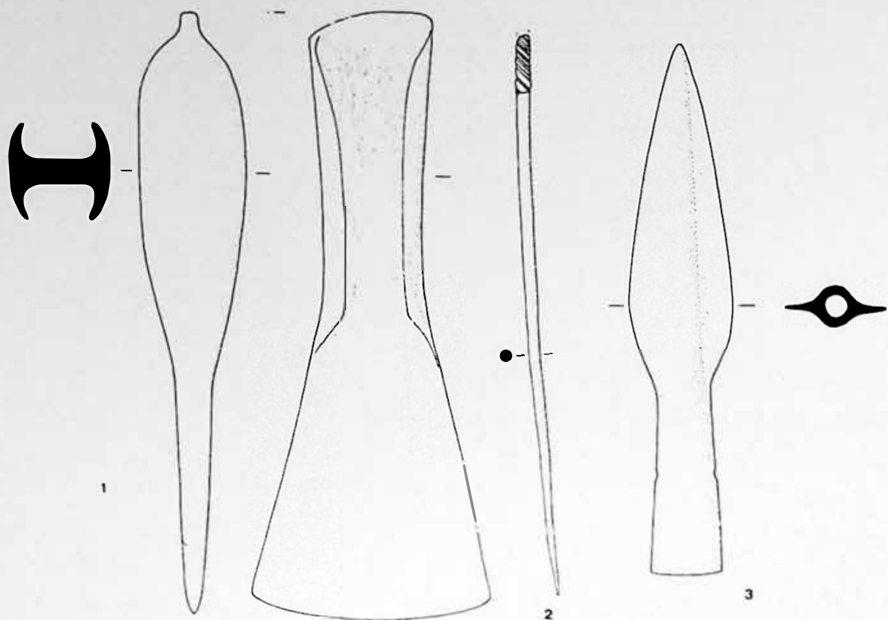


Fig. 8
Ascia, spillone e punta di giavellotto da Gradisca (1:2).

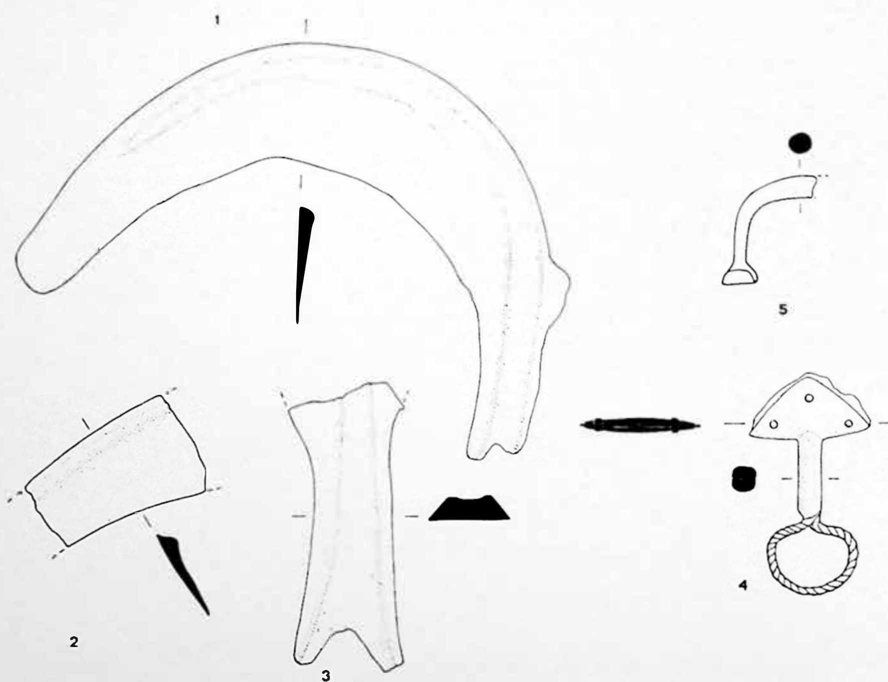


Fig. 9
Falci, manico di rasoio e frammento di fibula da Gradisca (1:2).

La demolizione del terrapieno è continuata in tempi recentissimi, quando uno dei proprietari ne ha spianato un nuovo tratto, sul versante occidentale, per guadagnare terreno coltivabile (fig. 2). Pertanto oggi di una struttura di così straordinario interesse non resta che il lato settentrionale e un brevissimo settore del lato Ovest, verso il Cosa. A ciò si aggiunga che il luogo è stato visitato frequentemente da appassionati raccoglitori di antichità e sistematicamente spogliato.

Ad una sorte ugualmente pietosa è condannato anche il materiale rinvenuto a Gradisca. Al Museo Civico di Udine si trova un gruppo di bronzi che sembrano tutti da attribuire al primo ritrovamento, quello del 1880 ([6]): i pezzi conservati corrispondono infatti puntualmente alla pur sommaria descrizione del Pigorini. A questi oggetti è toccato il destino migliore, in quanto, nonostante le drammatiche vicende che il Museo ha attraversato negli ultimi anni, sono accuratamente catalogati e custoditi, in attesa del momento in cui potranno essere esposti, e inoltre si riscontra una perfetta conformità fra i dati del registro d'entrata, le schede del catalogo e gli oggetti stessi. Del materiale elencato dal Ghirardini (coltelli, spilloni, una cuspide di lancia, un braccialetto, un ago, un frammento di fibula ad arco serpeggiante ed alcuni manufatti di terracotta) non sono invece riuscita a trovare alcuna traccia, cosicché sospetto che possa essere rimasto in mano di privati.

Altri reperti sporadici, che si trovano al Museo Civico di San Vito al Tagliamento ([7]), sono costituiti in massima parte da frammenti di ceramica presumibilmente databili tra l'ultima

([6]) Sono lieta di cogliere quest'occasione per esprimere la mia riconoscenza al prof. Aldo Rizzi, direttore del Museo Civico di Udine, per la liberalità con cui mi ha autorizzata ad esaminare il materiale, nonostante le difficili condizioni in cui versa attualmente il Museo. Sono molto grata anche alle dott. Vittoria Masutti ed Elettra Quargnal per la cortese e amichevole assistenza offertami nel corso della mia ricerca.

([7]) M. Buora, V. Tramontin, *Il Museo Civico,* S. Vito al Tagliamento 1978, p. 14.

età del bronzo e l'età del ferro; altri ancora sono stati portati al Museo Friulano di Storia Naturale di Udine (8); altri infine ritengo che siano in possesso di privati o di associazioni di archeologi dilettanti.

Data questa situazione, più che una celebrazione dell'ormai prossimo centenario delle prime scoperte a Gradisca, il mio intervento vuole essere una commemorazione del castelliere, smontato ormai pezzo per pezzo quasi completamente. Eppure ben cento anni fa il Pigorini esortava a compiere ricerche rigorose in questa località, e ad ordinare il materiale con metodo scientifico presso il Museo di Udine, mettendo in guardia dagli scavi eseguiti da persone poco competenti, ed esortando le autorità alla salvaguardia del patrimonio scientifico del paese (9).

2. - L'importanza del castelliere di Gradisca nell'àmbito della protostoria friulana traspare dall'analisi di quei pochi materiali che ho avuto la possibilità di studiare. Qualche frammento di ceramica è stato raccolto in superficie durante sopralluoghi condotti negli ultimi anni da alcuni membri della Sezione di Studi Preistorici dell'Università di Trieste (oggi però, tra i solchi infinite volte rivoltati dall'aratro non si trova quasi più nulla). Sono una sessantina di frammenti — provvisoriamente depositati all'Università di Trieste —, di orli, fondi o semplicemente di pareti di vasi, talora con qualche traccia di decorazione, tra cui è possibile distinguere almeno quattro diversi tipi di argilla:

A) impasto molto grossolano, dalla superficie spesso porosa, di colore rossiccio, con grosse inclusioni calcitiche; grigio scuro in frattura; la superficie interna è talvolta nerastra e sommariamente levigata;

(8) CARACCI, *art. cit.* a nt. 2, pp. 243-261. Sul materiale del Museo Friulano di Storia Naturale si veda la nota aggiuntiva della dott. Francesca Bressan in appendice al presente lavoro.

(9) *Art. cit.* a nt. 4, p. 135.

B) impasto molto più compatto e meno grezzo, ricco di inclusioni calcitiche evidenti anche sulla superficie esterna, che è di colore variabile dal rosa al giallo, al bruno e al grigiastro (il colore è talora grigio scuro in frattura); le superfici sono lisciate, ma opache e polverose al tatto; si constata spesso l'uso del tornio;

C) ceramica piuttosto fine e compatta, di color grigio molto scuro, con pochissime inclusioni; superficie ben levigata;

D) ceramica depurata di color giallo rossiccio, lavorata al tornio, di epoca romana.

Dei frammenti rinvenuti, descrivo qui i più significativi, raggruppandoli secondo il presumibile ordine cronologico.

Frammenti di vasi delle ultime fasi dell'età del bronzo:

— di parete quasi rettilinea di grosso vaso ornato da un cordone orizzontale non molto rilevato con impressioni digitali; impasto di tipo A, di color rosso-arancio, nero all'interno (fig. 6, 13) (10);

— di parete di grosso vaso con piccola presa semicircolare impostata nella parte più espansa; ceramica di tipo A, con superficie di color rosso scuro, nera all'interno (fig. 7, 20) (11).

Frammenti dell'età del bronzo finale o prima età del ferro:

— di fondo piano, a tacco; ceramica tipo A, color rosso chiaro (fig. 6, 12) (12);

— di fondo piano come il precedente; ceramica di tipo A

(10) Si veda, tra i numerosi possibili confronti, l'esemplare descritto in *Padova preromana* (catalogo della Mostra), 1976, pp. 90, tav. 10, 132 (Bacchiglione, sparsi).

(11) *Ibid.*, p. 80, tav. 6, 54 (Bacchiglione B); G. LEONARDI, *Materiali preistorici e protostorici del Museo di Chiampo (Vicenza)*, Venezia 1973, tav. 80, n. 1994.

(12) Cfr. ad esempio, per l'area friulana, P. CÀSSOLA GUIDA, *Una necropoli della prima età del ferro in località S. Valentino, S. Vito al Tagliamento*, « Not. Sc. » 1978 (1979), figg. 12 C e 8 F.

con inclusioni macroscopiche, di color rosso chiaro con macchie grigiastre, grigio scuro in frattura (fig. 6, 14);

— di fondo piano, simile al precedente anche nell'impasto (tipo A), di color rosso-giallastro all'esterno, grigio scuro internamente (fig. 6, 15);

— di piede troncoconico, con superficie di colore variabile dal giallo rosato al bruno scuro; ceramica di tipo A (fig. 7, 17);

Frammenti dell'età del ferro senza tracce di lavorazione al tornio:

— di orlo everso, molto espanso, di color bruno-rossastro; ceramica di tipo B (fig. 4, 1);

— di grosso vaso, forse situliforme, con collo cilindrico e orlo quasi piatto superiormente; all'innesto della spalla svasata lo spessore diminuisce; colore dal giallo al grigio scuro; ceramica di tipo B (fig. 4, 4) ([13]);

— di orlo everso, di vaso di modeste dimensioni; ceramica di color rossastro, di tipo B (fig. 5, 8);

— di piede troncoconico (cfr. fig. 7, 17), di color giallo rossiccio con macchie grigiastre; grigio scuro in frattura e nella superficie interna, conservata per un breve tratto; ceramica di tipo B (fig. 6, 11) ([14]);

— di piede troncoconico (cfr. fig. 6, 11), di color bruno scuro; ceramica di tipo B (fig. 7, 18);

— di orlo everso, con breve appiattimento superiore; superficie sfumata dal rosa della parte esterna al bruno dell'interno; ceramica di tipo B (fig. 7, 21).

Frammento di vaso dell'Atestino II antico:

— resto di parete quasi rettilinea di ceramica di tipo C, con tracce di decorazione impressa a cordicella, molto pronunciata (una linea orizzontale e tre diagonali) (fig. 7, 16) ([15]).

([13]) Si veda *ibid.*, fig. 8 E; G. LEONARDI, *op. cit.* a nt. 11, tav. 76, n. 1972.

([14]) Cfr. P. CÀSSOLA GUIDA, *art. cit.* a nt. 12, fig. 17,13.

([15]) Questo tipo di ceramica a decorazione impressa, molto fre-

Frammenti di vasi lavorati al tornio (matura età del ferro):

— di orlo everso con parte superiore leggermente appiattita che forma angolo ottuso col collo del vaso; superficie di color rosso, grigiastro in frattura e all'interno; ceramica di tipo B (fig. 4, 2);

— di vaso con orlo everso, più piccolo del precedente; colore variabile dal giallo al grigiastro; ceramica di tipo B (fig. 4, 3);

— di orlo everso; ceramica di tipo B, di color bruno (fig. 5, 5);

— di olla forse eseguita al tornio, con breve collo verticale che si restringe; orlo ingrossato all'esterno e piatto superiormente; cordoncino rilevato sulla spalla; ceramica di tipo B di color giallo-grigiastro, grigio scuro in frattura (fig. 5, 6) ([16]);

— di olla con orlo orizzontale fortemente aggettante, piatto superiormente, che forma angolo retto con il collo del vaso; sulla tesa orizzontale sono visibili tre leggere scanalature fatte al tornio; ceramica di tipo B, rossastra all'esterno, di color grigio scuro internamente (fig. 5, 7) ([17]);

— di orlo a tesa orizzontale fortemente aggettante (cfr. fig. 5, 7); impasto di tipo B ricchissimo di inclusioni calcitiche molto evidenti anche in superficie, di color giallo rossiccio sfumante nel grigio, e grigio scuro in frattura (fig. 6, 10);

— di parete di grosso vaso, con cordone orizzontale poco rilevato ornato da impressioni diagonali (« a falsa treccia ») ([18]);

quente in necropoli della prima età del ferro, è comune anche a S. Vito: cfr. CÀSSOLA GUIDA, *art. cit.* a nt. 12, figg. 10, 12, 13, e *passim*.

([16]) Per alcuni esempi di dolii con cordoni plastici sulla spalla, dell'inoltrata età del ferro, si veda G. RIZZETTO, *Nota aggiornativa su S. Briccio di Lavagno (Verona)*, « Bollettino del Museo Civico di storia naturale di Verona » IV (1977), p. 579, fig. 2,1 e 3.

([17]) Cfr. G. LEONARDI, *op. cit.* a nt. 11, n. 2978.

([18]) Il motivo decorativo, che sembra di origine protovillanoviana, perdura fino all'Atestino III: cfr., ad esempio, *Padova preromana, cit.* a nt. 10, p. 126, tav. 18, 185 (ex Storione).

ceramica di tipo A, rossastra all'esterno, grigia all'interno (fig. 7, 19).

Ceramica romana:

— frammento di olletta globulare con breve orlo modanato che forma all'interno un angolo smussato; spalla con decorazione incisa a tacche diagonali, parallele ([19]); ceramica di tipo D (fig. 5, 9).

3. - In base all'analisi di questi pochi frammenti si possono fare alcune osservazioni. Nel complesso gl'impasti più frequenti sono quelli del tipo A e, soprattutto, del tipo B. Il primo è caratteristico delle ultime fasi dell'età del bronzo, ma continua ad essere in uso anche nel periodo successivo, mentre il secondo è peculiare dell'età del ferro. In quest'epoca si fabbricano anche vasi di argilla più fine e depurata, del tipo che abbiamo indicato con la lettera C, rappresentato a Gradisca da un unico frammento (fig. 7, 16), decorato con motivi impressi a cordicella: si tratta di ceramica di buon livello, poco frequente negli insediamenti, dove predominano i vasi comuni, e nota soprattutto da tombe.

Le tracce di lavorazione al tornio rilevate su alcuni frammenti (fig. 4, nn. 2 e 3, fig. 5, nn. 5-7, fig. 6, 10, fig. 7, 19) sono indizio di epoca non anteriore all'Atestino III, quando viene introdotto e diffuso l'uso di questa tecnica di fabbricazione.

Un unico frammento di vaso di età romana (fig. 5, 9) attesta, insieme con numerosi altri reperti di quest'epoca (v. infra,

([19]) Il frammento, di ceramica romana destinata all'uso domestico, trova confronto, ad esempio, in un orlo di olla rinvenuto nella villa di Russi (Ravenna), in un contesto databile tra il I e il II sec. d. C.: cfr. LUISA MAZZEO SARACINO, « Not. Sc. » 1977, p. 42, fig. 76 (p. 143), n. 125. Cfr. anche JOSÉ STRAZZULLA RUSCONI, « AqN » L (1979), col. 68, tav. VII, 3.

§ 4), una lunga continuità, o almeno una ripresa della frequentazione in epoca storica.

L'esame tipologico del materiale ci rimanda per lo più all'ambiente del Veneto proprio, ma anche l'area friulana, dopo gli scavi nella necropoli di S. Vito al Tagliamento (IX-VII sec. a. C.), offre ora notevoli possibilità di confronto, benché, come si è osservato, alle dimore dei morti si riservi di solito la ceramica più raffinata.

4. - Più precise indicazioni ai fini di un tentativo d'inquadramento cronologico del castelliere ci vengono fornite dai bronzi ivi recuperati. Oltre agli oggetti enumerati dal Pigorini (cfr. nt. 4) e inventariati con i numeri 921-934, nel Museo Civico di Udine vi sono due monete romane, di Alessandro Severo e di Faustina (n. inv. 935), che secondo il vecchio catalogo sarebbero state rinvenute a Gradisca insieme con il materiale preistorico, e altri due oggetti di stessa provenienza (v. infra, nn. inv. 936 e 937), donati al Museo da un privato nello stesso anno 1880. I reperti di età preromana, che sono stati succintamente descritti e in parte illustrati da F. Anelli nel suo lavoro sui bronzi del Museo di Udine [20], sono qui di séguito elencati, non per numero d'inventario ma secondo la loro più probabile collocazione cronologica, dai più antichi ai più recenti:

N. 921 - Ascia ad alette molto allungate e sottili, con lama trapezoidale piuttosto sviluppata, spalla poco pronunciata e tallone leggermente arrotondato. Sui lati sono visibili tracce di limatura, lungo la linea dove combaciavano le due valve della matrice in cui l'oggetto è stato fuso. La zona posta tra le alette appare martellata. Lungh. cm. 18,5; largh. max. cm. 7,3; ben conservata, con bella patina verde scuro, un po' deteriorata qua e là, molto brillante sui lati (fig. 8,1).

[20] *Bronzi preromani del Friuli,* « Atti Accademia di Udine » 1954-57, pp. 28-30 dell'estratto (citato d'ora in poi: *Bronzi preromani*).

O. MONTELIUS, *La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux*, Stockholm 1895-1904, I, col. 185, tav. 34,9.

F. ANELLI, *Bronzi preromani*, tav. VIII, 1.

N. 928 - Spillone privo di testa; è conservata parte del collo a tortiglione, leggermente ingrossato. Lungh. cons. cm. 17; quasi del tutto privo di patina (fig. 8,2).

Inedito.

N. 925 - Falce a lingua di presa con terminazione bifida, munita di due robuste costolature parallele che partono dalla lingua di presa e seguono il dorso della lama, congiungendosi infine verso la punta. Sul dorso, una protuberanza lievemente frammentata. Largh. max. cm. 4,3; patina verde scuro (fig. 9,1).

F. ANELLI, *Bronzi preromani*, tav. XI, 1.

N. 923 - Frammento di grossa falce di bronzo simile alla precedente: resta parte della lingua di presa con terminazione bifida e della protuberanza del dorso; due robuste costolature partono dalle due estremità della lingua di presa e tendono a convergere verso il dorso della lama. Lungh. cons. cm. 8,5; largh. max. cons. cm. 3,1; patina verde scuro (fig. 9,3).

Inedito.

N. 944 - Frammento di falce costituito da una sezione della lama che si restringe verso la punta; il dorso è rinforzato da una costolatura. Lungh. cons. cm. 5; largh. max. cons. cm. 3,2; bella patina verde scuro (fig. 9,2).

Inedito.

N. 922 - Cuspide di giavellotto a cannone; la lama è a foglia lanceolata, il cannone conico è munito di due piccoli fori laterali, posti a cm. 2,85 dalla base, per consentire l'innesto di un perno che teneva ferma l'asta. Lungh. cm. 15,8; diam. del bos-

solo cm. 2,2; la patina verde scuro è stata grattata via su un lato al fine di mettere in luce il bronzo (fig. 8,3).
F. ANELLI, *Bronzi preromani*, tav. VIII, 5.

N. 931 - Manico di rasoio formato da due piccole lamine triangolari che si prolungano in due sbarrette combacianti, le cui estremità sono congiunte da una verghetta ritorta, piegata in forma anulare; in origine le due laminette serravano a ganascia la lama, cui erano fissate mediante tre chiodini ribattuti. Lungh. cm. 6,5; della lama resta soltanto una striscia di pochi millimetri intorno all'immanicatura; patina verde scrostata (fig. 9,4).
F. ANELLI, *Bronzi preromani*, tav. IX, 8.

N. 926 - Frammento di fibula ad arco ribassato rigonfio: conservati la staffa, corta e simmetrica, e parte dell'arco, a sezione circolare. Lungh. cons. cm. 4,8; l'arco appare troncato di netto; due tacche o ammaccature sono visibili presso l'estremità frammentata; bella patina verde (fig. 9,5).
Inedito.

N. 936 - Punteruolo costituito da una verga a sezione quadrata con terminazione appuntita. Lungh. cm. 23,3; bella patina verde scuro.
Inedito.

N. 937 - Laminetta rettangolare, frammentata sui lati brevi, con decorazione impressa mediante un punzone: due cerchi concentrici uniti da tre file di puntini quadrangolari. Liscia la parte posteriore. Lungh. cons. cm. 5,35; h. cm. 2,1; spessore, cm. 0,15; patina verde scuro (fig. 10,1).
Inedita.

N. 932 - Frammento di coltello con codolo appuntito a sezione rettangolare; si conserva l'inizio della lama serpeggiante, unita al codolo mediante saldatura. L'oggetto era già rotto nel-

l'antichità: sono visibili infatti, su entrambi i lati, un piccolo residuo della laminetta usata per il restauro e il chiodino ribattuto che la fissava alla lama. Lungh. cons. cm. 7,1; bella patina verde bottiglia, mancante nella zona del restauro antico (fig. 10,3).

VERA BIANCO PERONI, *I coltelli nell'Italia continentale*, München 1976, p. 71, tav. 40, 350.

N. 934 - Elemento di barra di morso equino, costituito da una robusta verga di bronzo a sezione circolare, doppia e attorcigliata a fune nella parte centrale, in modo da formare alle estremità due occhielli. Lungh. cm. 5,9; uno dei due occhielli appare consunto dall'uso e leggermente frammentato; bella patina verde scuro (fig. 10,2).

F. ANELLI, *Bronzi preromani*, tav. IX, 9.

N. 933 - Pendaglio triangolare, frammentato in vari punti e lacunoso, formato da otto verghette costolate che partono dal vertice superiore del triangolo, divergendo, e s'innestano su una laminetta trapezoidale decorata da linee ondulate in leggero rilievo e munita lungo il margine inferiore di una fila di forellini da cui doveva pendere qualche altro ornamento. L'oggetto, fatto a stampo, è uguale sui due lati. H. cons. cm. 5,15; largh. cm. 5,5; spessore cm. 0,2/0,3; patina verde scuro, brillante (fig. 10,5).

F. ANELLI, *Bronzi preromani*, tav. IX, 7.

N. 927 - Arco di fibula serpeggiante con staffa allungata, ornato da tre piccole appendici sporgenti su ciascun lato. Lungh. cons. cm. 6,9; conservata parte della staffa, manca lo spillo; patina verde brillante (fig. 10,4).

F. ANELLI, *Bronzi preromani*, tav. IX, 13.

N. 929 - Frammento di spillone, privo della testa e della punta. Lungh. cons. cm. 14,15; patina verde scuro.

Inedito.

N. 930 - Frammento contorto di verga bronzea a sezione

quadrangolare (armilla?). Lungh. cons. cm. 15, spessore cm. 0,35; patina verde polverosa.

Inedito.

5. - Nelle schede del Museo Civico (nn. d'inventario da 739 a 742) sono descritti alcuni altri oggetti metallici — una lama di coltellino in ferro, un frammento di bronzo indefinibile, un anello e tre chiodi di ferro —, che sono detti provenienti dal vallo di Gradisca di Spilimbergo.

A parte questi ultimi, d'interesse molto limitato perché poco caratterizzati, i reperti metallici di Gradisca appaiono a prima vista di straordinaria importanza, per la loro varietà ed eterogeneità. Risulta chiaro già ad un esame superficiale che si tratta di oggetti di epoche diverse: un gruppo di sei pezzi s'inquadra infatti nell'ultima fase dell'età del bronzo, mentre gli altri sono attribuibili alla prima età del ferro, dal IX al VII secolo a. C.

All'epoca del bronzo finale (XI-X sec. a. C.) va assegnato senza dubbio lo spillone dal collo ritorto, che doveva essere completato da testa biconica o a cipolla, e può rientrare nel « tipo Marco » o in altra classe affine di spilloni diffusi soprattutto in area veneta ([21]). Allo stesso periodo si devono riferire la falce n. 925 e i due frammenti nn. 923-924 (questi ultimi potrebbero essere appartenuti allo stesso esemplare): si tratta di oggetti dalla tipologia largamente nota, comune in vari ripostigli del X secolo sia italiani che d'oltralpe ([22]); lo stesso si può dire della punta di giavellotto n. 922 ([23]).

([21]) G.L. CARANCINI, *Gli spilloni nell'Italia continentale,* München 1975, pp. 203-204, n. 1421 ss. Un altro spillone del « tipo Marco », di provenienza ignota, è conservato al Museo Civico di Udine (inv. n. 407: cfr. CARANCINI, *ibid.*, n. 1428).

([22]) Cfr., ad esempio, LAURA PONZI BONOMI, *Il ripostiglio di Contigliano (Terni),* « BPI » XXI (1970), pp. 131-132 (con numerosi confronti). Un esemplare affine ai nostri si trova nel ripostiglio di Gargaro, nella valle dell'Isonzo (U. FURLANI, *Il ripostiglio di Gargaro,* « Atti dei Civici Musei di Storia ed arte di Trieste » VIII (1973-75), p. 60, n. 10).

([23]) Cfr. R. PERONI, *Inventaria archaeologica, Italia* 3.1.7, 8-(2), 7

Più problematico si dimostra il tentativo di inquadrare cronologicamente e culturalmente l'ascia ad alette (n. 921), che trova pochi termini di confronto in Italia. L'esemplare forse più vicino al nostro è quello rinvenuto nel sepolcreto lombardo della Cattabrega di Crescenzago, che è stato accostato ad un'ascia del Cantone dei Grigioni e datato all'età del bronzo recente [24]. Tra il materiale d'oltralpe presenta qualche analogia con la nostra un'ascia del ripostiglio di Mahresdorf. nella bassa Austria, che sembra databile nell'età del bronzo finale [25]. Per l'esemplare di Gradisca, in mancanza di altri dati, ci si deve pertanto limitare a proporre una collocazione cronologica nell'àmbito delle ultime due fasi dell'età del bronzo.

Nel gruppo di oggetti della prima età del ferro il più arcaico è senza dubbio il manico di rasoio a doppio taglio (n. 931), una vera rarità in territorio veneto, che trova un esatto parallelo nell'esemplare della tomba a fossa n. 160 di Terni [26], databile al IX secolo a. C. (fase denominata Terni II), ed è di probabile derivazione protovillanoviana.

Al secolo successivo si data il frammento di fibula ad arco ribassato e leggermente ingrossato (n. 926), caratteristica del-

(ripostigli dell'Appennino umbro-marchigiano: Monte Primo, Macerata), Firenze 1963; H. MÜLLER-KARPE, *Beiträge zur Chronologie der Urnenfelderzeit nördlich und südlich der Alpen,* Berlin 1959, tavv. 131,21; 135 A7.

(24) GLORIA VANNACCI LUNAZZI, *Necropoli della media e tarda età del bronzo nella Lombardia occidentale,* in « *Oblatio* » *(Studi in onore di A. Calderini),* Como 1971, pp. 708 e 726, tav. VII, 2.

(25) E.F. MAYER, *Die Äxte und Beile in Österreich,* München 1977, p. 181, n. 918. Ad un'ascia di tipo analogo apparteneva forse il frammento rinvenuto alla Malpensa, in un contesto del X secolo a. C. (A. MIRA BONOMI, *I recenti rinvenimenti del bronzo finale alla Malpensa,* « Atti della XXI riunione scientifica », Istituto italiano di preistoria e protostoria, Firenze 1977 (1979), p. 137, fig. 6,2). Si veda anche la forma di fusione proveniente dal ripostiglio di San Pietro di Gorizia e conservata al Museo del Castello di Gorizia.

(26) MÜLLER-KARPE, *op. cit.* a nt. 23, p. 69, tav. 39, B2.

l'Atestino II nella sua fase antica ([27]): si tratta di uno dei tipi di fibula più comuni nell'Italia villanoviana, diffuso anche nell'area nordorientale, da S. Vito al Tagliamento alle necropoli dell'alto Isonzo e fino alla Slovenia occidentale ([28]). Alla stessa *facies* (Este II) vanno attribuiti il punteruolo n. 936 ([29]), la laminetta con decorazione impressa (n. 937), forse appartenuta ad un gancio di cinturone, ed il frammento di coltello a codolo (n. 932) ([30]).

Di diffusione molto ampia soprattutto in area villanoviana, dal Lazio all'Emilia, è il tipo di morso equino di cui a Gradisca si conserva un elemento (n. 934): anche questa classe di oggetti viene generalmente attribuita alla seconda fase dell'età del ferro ([31]). Mancano confronti puntuali per il pendaglio triangolare (n. 933), oggetto d'ornamento piuttosto elaborato e raffinato, che può forse, in via d'ipotesi, essere riferito alla stessa epoca ([32]).

([27]) Si veda GIULIA FOGOLARI, O.H. FREY, *Considerazioni cronologiche e tipologiche sul II e III periodo atestino,* « SE » XXXIII (1965), p. 249, fig. 1,3 (a questo articolo faccio costante riferimento per la cronologia delle varie fasi della cultura paleoveneta). Cfr. inoltre ANNA MARIA CHIECO e AA., *Proposta per una tipologia delle fibule di Este,* Firenze 1976, p. 8, tipo II; PERONI e AA., *Studi sulla cronologia delle civiltà di Este e Golasecca,* Firenze 1975, p. 23, fig. 1,5; p. 111, fig. 26,1.

([28]) CÀSSOLA GUIDA, *art. cit.* a nt. 12, p. 46 e nt. 51.

([29]) *Ibid.,* p. 11, fig. 4 (area A,6) e p. 17 (area D,1).

([30]) La laminetta trova confronti molto generici in ambiente atestino (cfr. FOGOLARI-FREY, *art. cit.* a nt. 26, *passim*); il coltello è stato inquadrato da VERA BIANCO PERONI (*I coltelli nell'Italia continentale,* München 1976, p. 71) nella classe dei coltelli a codolo « tipo Este », del secondo periodo atestino. Si veda anche PERONI e AA., *op. cit.* a nt. 26, p. 76, fig. 15,4.

([31]) Cfr. F.W. VON HASE, *Die Trensen der Frühеisenzeit in Italien,* München 1969, nn. 56, 85, 110, e *passim.*

([32]) Molto vaghi i confronti con pendagli triangolari paleoveneti o, in senso lato, dei tardi campi d'urne. Qualche analogia di gusto sembra rilevabile soltanto con alcuni cosiddetti « pettorali », formati da saltaleoni di filo bronzeo che potevano stare appesi, ad esempio, all'arco di una fibula e, divergendo, venire inseriti con l'altra estremità in un'asticella orizzontale, forata (cfr. G. RIGHI, GIULIANA STEFFÉ DE PIERO, SERENA VITRI,

Il bronzo che chiude la serie, ponendosi al limite cronologico più basso, è l'arco di fibula serpeggiante con appendici laterali (n. 927), che, per quanto a me consta, è l'unico del genere rinvenuto in area veneta. Il tipo è conosciuto dalla Sicilia all'Etruria padana e si data tra la fine dell'VIII e gran parte del VII sec. a. C. [33]. Il luogo d'origine di questa forma è discusso dato che se ne sono trovati esemplari anche su suolo greco; comunque si tende ora a ritenere che si tratti di un'invenzione italica esportata in Grecia [34].

6. - Riassumendo, come si è visto, a Gradisca è attestata con certezza la *facies* dell'età del bronzo finale (mentre per l'età del bronzo recente non possediamo nessun elemento sicuro): per il materiale di quest'epoca i confronti tipologici ci rinviano ad aree di cultura protoveneta o, più genericamente, protovillanoviana, ma anche alle culture centroeuropee di campi d'urne del periodo medio.

Per i successivi orizzonti si è fatto frequente riferimento

La necropoli di Brežec presso S. Canziano del Carso, Trieste 1977, p. 112, tav. XXV, tomba 280,3).

[33] Cfr. MÜLLER-KARPE, *op. cit.* a nt. 23, tav. 8, 15-16,19 (da Adernò), tav. 35, 8-9 (da Marsiliana d'Albegna), p. 219, fig. 56,6 (da Tarquinia); JULIETTE DE LA GENIÈRE, *L'âge du fer en Italie méridionale*, Naples 1968, p. 316, tav. 32, 2-3, 5-6; H. HENCKEN, *Tarquinia, Villanovans and Early Etruscans,* Cambridge (Mass.) 1968, I, fig. 349, d,h,i, e fig. 400 (Tarquinia III); B. D'AGOSTINO, *Tombe « principesche » di Pontecagnano,* Roma 1977, p. 28, figg. 9, 22, tavv. VII e XVIII (con ulteriori riferimenti bibliografici). Di un esemplare rinvenuto su suolo liburnico, a Nin, Š. Batović dice che vi è giunto dall'Italia, attraverso l'Emilia (cfr. *Le relazioni culturali tra le sponde adriatiche nell'età del ferro,* in *Jadranska obala u protohistoriji,* Dubrovnik 1972 (Zagreb 1976), pp. 65-66, fig. 32,7 a p. 87).

[34] HENCKEN, *Syracuse, Etruria and the North: Some Comparisons,* « AJA » LXII (1958), p. 269; VON HASE, *Zur Interpretation villanovazeitlicher und frühetruskischer Funde in Griechenland und der Ägäis,* in « Kleine Schriften aus den vorgeschichtlichen Seminar Marburg » V (1979), p. 69.

all'àmbito atestino, ed altresì alle culture centroitaliche dell'età del ferro, con cui il territorio friulano deve avere intrattenuto rapporti fin dal IX sec. a. C. Il dato corrisponde a quello emerso recentemente dagli scavi della necropoli di S. Vito al Tagliamento, dove si osserva un'analoga mescolanza di elementi tipicamente paleoveneti con elementi di cultura villanoviana ([35]).

Al secondo periodo atestino ci rimanda anche il Ghirardini nella descrizione del materiale da lui esaminato (v. sopra, § 1 e n.ta 5), per il quale egli citava a confronto bronzi di Este e Vàdena, e inoltre di S. Lucia di Tolmino (Most na Soči) e della necropoli istriana di Pizzughi (Picugi) ([36]). Il frammento di fibula serpeggiante, il cui arco secondo lo studioso s'incurvava a formare lo spillo « senza avvolgimenti spirali », sembra però più recente: se, come la descrizione fa pensare, la fibula rientra nel tipo a gomito senza occhiello, si tratta di un oggetto comune ai territori dell'arco adriatico fra il VI e l'inizio del V sec. a. C. (Atestino III, fasi antica e media) ([37]). Che il castelliere di Gradisca fosse ancora in pieno sviluppo in questo periodo è confermato del resto dalla presenza di numerosi frammenti di ceramica lavorata al tornio (v. sopra, §§ 2-3).

In conclusione, i dati che possediamo concorrono a delineare il quadro di un centro abitato di straordinario fervore, sorto in una felice posizione — presso il punto d'incontro di due corsi d'acqua che a quei tempi erano probabilmente navigabili —, e dedito ad attività agricola, commerciale e forse anche metallurgica ([38]). A tutto ciò si deve la notevolissima durata dell'insediamento, frequentato almeno dall'età del bronzo finale al VI-V secolo a. C., e poi nuovamente in epoca romana. Nell'area veneta orientale una simile continuità di vita è stata constatata

([35]) Càssola Guida, *art. cit.* a nt. 12, *passim,* e soprattutto pp. 53-54.

([36]) Ghirardini, *art. cit.* a nt. 5, p. 488.

([37]) Cfr. Fogolari-Frey, *art. cit.* a nt. 27, pp. 243-244; Chieco e AA., *op. cit.* a nt. 27, p. 24, tipo XVI C.

([38]) Cfr. Bertacchi, *art. cit.* a nt. 1, p. 27.

in varie località ubicate in posizione favorevole ai traffici, come il castelliere di Redipuglia ([39]), quello di S. Canziano del Carso ([40]), e alcuni abitati fortificati del Carso triestino, tra cui, ad esempio, Monrupino e Cattinara ([41]). Gradisca sul Cosa si allinea quindi ad una serie di villaggi che furono fondati in un momento imprecisato dell'età del bronzo finale, probabilmente dopo l'abbandono, temporaneo o definitivo, degli abitati dell'età del bronzo recente, di cui in Friuli abbiamo alcuni esempi a Ponte S. Quirino, Rive d'Arcano, Pozzuolo, Castions di Strada ([42]).

7. - Resta da sottolineare l'eccezionalità della scoperta di tanti oggetti di bronzo nell'area di un insediamento: tra quelli del primo scavo del 1880 e quelli successivamente elencati dal Ghirardini si tratta di almeno venticinque pezzi; altri si trovano certamente in mano di privati. Il fatto inconsueto indusse il Ghirardini a supporre che a Gradisca ci fosse non un abitato preistorico ma un cimitero di cremati, e qualche tempo fa l'idea mi era sembrata sostenibile: non sarebbe stato certo l'unico caso noto di sepolture rinvenute all'interno dell'area frequentata dai vivi ([43]). Tuttavia, dopo aver avuto la possibilità di osservare attentamente i bronzi del Museo di Udine, di studiarne la tipo-

([39]) CÀSSOLA GUIDA, « AAAd » XV (1979), pp. 77-78. Cfr. anche FURLANI, *Stazioni all'aperto ed in grotta delle età del bronzo e del ferro nell'Isontino,* in « Atti del Convegno di studi: Le età del bronzo e del ferro nell'Isontino », Gorizia 1977 (1979), p. 15.

([40]) RIGHI, STEFFÉ DE PIERO, VITRI, *op. cit.* a nt. 32, pp. 13 e 40. Si veda anche CÀSSOLA GUIDA, « AAAd » XV (1979), pp. 78-79.

([41]) Monrupino: B. LONZA, *Studi preliminari sul castelliere di Monrupino,* « Atti della Società per la preistoria e la protostoria della regione Friuli-Venezia Giulia » I (1970-72), pp. 23-82. Cattinara: FRANCA MASELLI SCOTTI, *Cattinara - scavi 1977-78 - Relazione preliminare,* « AMSIA » LXXVIII (1978), pp. 75-84.

([42]) Per questi abitati preistorici rinvio al mio articolo in corso di stampa nel vol. V della serie *Castelli del Friuli,* diretta da T. Miotti.

([43]) Cfr., ad esempio, C. DE' MARCHESETTI, *I castellieri preistorici di Trieste e della regione giulia,* Trieste 1903, p. 153.

logia e di inquadrarli cronologicamente, sono giunta alla conclusione che è assai improbabile che un'unica necropoli sia rimasta in uso per tanti secoli; inoltre appare evidente che gli oggetti di bronzo di Gradisca, se fossero stati deposti in tombe ad incinerazione, non avrebbero potuto conservare la splendida patina, di un lucente color verde scuro, che li caratterizza quasi tutti, ma al contrario mostrerebbero segni di bruciacchiature, se non altro per essere stati collocati in urne a contatto con i resti ancora caldi del rogo.

L'idea più accettabile è pertanto quella, espressa già dal Quarina ([44]), che ci fosse qui un ripostiglio, simile ad altri noti da tempo nella nostra regione, come quelli di Belgrado di Varmo, Madriolo, ecc. ([45]), attribuibile forse ad una « dinastia » di artigiani fonditori: l'ipotesi sembra avvalorata dalla presenza di oggetti che dovevano essere fuori uso già nell'antichità. Vale forse la pena di osservare a questo proposito che i due scavi occasionali della fine del secolo scorso furono eseguiti sullo stesso versante del castelliere, forse a brevissima distanza l'uno dall'altro. Ma per quanto riguarda l'ubicazione e le condizioni del ritrovamento del presunto ripostiglio mancano purtroppo gli elementi per giungere ad una soluzione soddisfacente.

8. - In conclusione mi sembra opportuno rilevare che i ritrovamenti di Gradisca non sono gli unici di questa zona della destra Tagliamento. A Sequàls e a Solimbergo si raccolgono in abbondanza frammenti di ceramica d'impasto e resti d'industria

([44]) *Art. cit.* a nt. 1, p. 83.

([45]) Càssola Guida, in « Atti XI Convegno di studi etruschi e italici », Padova-Este 1976 (in corso di stampa); cfr. anche Id., « AAAd » XV (1979), tav. II e pp. 71-72. Per l'ampia estensione cronologica, dall'età del bronzo finale sino alla matura età del ferro, il ripostiglio di Gradisca si può confrontare al grande ripostiglio bolognese di S. Francesco (cfr. Carancini, *I ripostigli dell'età del bronzo finale,* « Atti della XXI riunione scientifica », Istituto italiano di preistoria e protostoria, Firenze 1977 (1979), p. 635 ss.).

litica presumibilmente attribuibili alle ultime fasi dell'età del bronzo ([46]), che potrebbero pertanto attestare una fase di frequentazione contemporanea se non addirittura anteriore a quella che abbiamo visto documentata a Gradisca. Dai pressi di Sequals proviene anche un'ascia di bronzo ad alette mediane databile all'età del bronzo finale ([47]); un altro esemplare affine è stato rinvenuto a Travesio ([48]). Altri oggetti senza dubbio vengono in luce frequentemente in varie località del territorio considerato, ma nella maggior parte dei casi restano ignoti agli studiosi.

A questo proposito, prima di concludere vorrei formulare l'auspicio che si prenda qualche provvedimento affinché i materiali archeologici dell'area spilimberghese, ed in particolare quelli di Gradisca, vengano raccolti in un'unica sede dove siano accessibili al pubblico. Il luogo adatto potrebbe essere il Museo Civico di Udine, di prossima risistemazione, dato che già conserva il significativo nucleo di bronzi degli scavi del 1880, oppure, come alternativa, un centro di raccolta locale, per esempio un *antiquarium* da fondare a Spilimbergo, sul modello di altri già esistenti anche nello stesso Friuli. Un'iniziativa di questo genere

([46]) I materiali si trovano presso la canonica di don L. Cozzi a Solimbergo. Cfr. COZZI, *Preistoria e romanità della pedemontana spilimberghese,* in « Pordenon », Soc. Filologica Friulana 1970, pp. 69-71.

([47]) Conservata al Museo Archeologico di Cividale (n. inv. 2090): R. DELLA TORRE, « Not. Sc. » 1923, p. 233; ANELLI, *Bronzi preromani,* pp. 37-38 dell'estr., tav. XII,2; BERTACCHI, *art. cit.* a nt. 1, p. 30.

([48]) Ora al Museo Concordiese di Portogruaro (n. inv. 808): G.C. BERTOLINI, « Not. Sc. » 1906, pp. 428-429, fig. 5; DELLA TORRE, *loc. cit.;* ANELLI, *Bronzi preromani,* p. 37 dell'estr., tav. XII,4; BERTACCHI, *art. cit.* a nt. 1, p. 30.

Dopo la stesura di questa relazione sono venuta a conoscenza di importanti resti di epoca protostorica localizzati piú a occidente, sulla destra del Meduna, nella zona tra Vivaro e Tesis: qui opera un attivo gruppo di archeologi dilettanti che hanno individuato un elevato numero di tumuli funerari, la cui cronologia è ancora imprecisata ma il cui uso sembra essersi prolungato talora fino ad età romana.

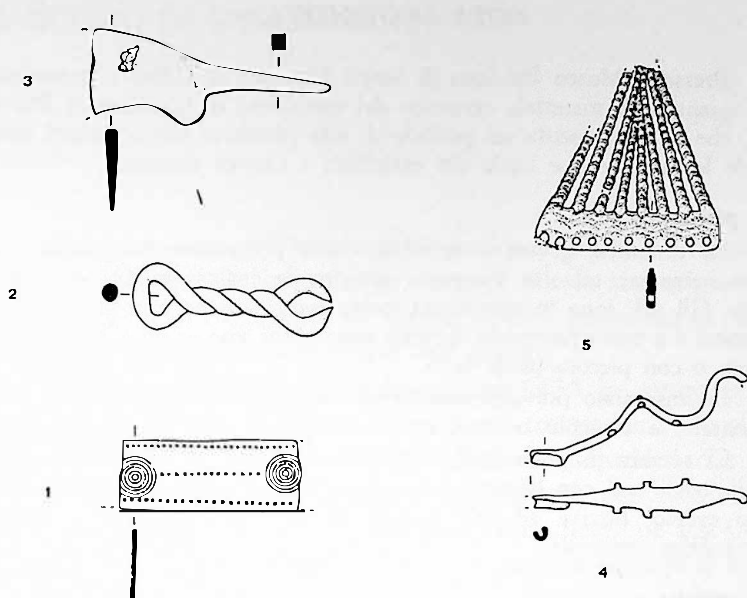


Fig. 10
Altri oggetti di bronzo da Gradisca (1:2).

richiede peraltro la collaborazione di quanti s'interessano dei problemi archeologici di queste zone e il superamento delle diffidenze nei confronti degli studiosi. Inoltre, per raggiungere l'obiettivo di veder riuniti in un'unica sede materiali oggi dispersi e spesso irraggiungibili, occorrerebbe che quanti si dedicano alla raccolta delle antichità locali — giovani appartenenti a circoli archeologici o ricercatori isolati — si rendessero conto dell'assoluta necessità di etichettare e possibilmente catalogare gli oggetti recuperati, affinché non vadano perdute le indicazioni di provenienza, che sono spesso le sole esistenti, e sono quindi tanto più preziose per chi tenti di tracciare sia pur a grandi linee la storia più remota di queste terre.

NOTA AGGIUNTIVA

Presso il Museo Friulano di Storia Naturale di Udine si trova una gran quantità di materiale ceramico del castelliere di Gradisca di Provesano, che ne rappresenta un periodo di vita piuttosto lungo; infatti comprende la fase piena e tarda dei castellieri e l'epoca romana.

Fase preromana.

La ceramica, grezza e semifine, varia per colore dal rossiccio al bruno nerastro; talvolta l'impasto comprende inclusi minuti di colore bianco. Gli orli sono in prevalenza molto eversi, ma ne esistono anche di rientranti e a tesa orizzontale. I fondi sono piatti, con spigolo acuto, piatti a tacco o con piccolo piede cavo.

Le anse sono prevalentemente ad anello; vi sono prese a linguetta orizzontale, a trangolo o quadrata.

Ci sembra di poter individuare la prevalenza di forme abbastanza grandi, quali orci con decorazioni a cordone orizzontale, ciotole con orlo molto everso, tazzine ad orlo rientrante, talvolta decorate con impressioni a falsa cordicella.

Fase romana.

Vi sono numerosi materiali da costruzione, tra cui prevalgono gli embrici, e qualche frammento di anfora.

Il materiale, che è in corso di studio da parte della scrivente, necessiterà comunque di un'analisi piú completa.

Francesca Bressan

Maria Walcher

IL DUOMO DI SPILIMBERGO

Nel panorama dell'architettura gotica in Friuli la chiesa di S. Maria, Duomo di Spilimbergo, emerge per la sua originalità: che non è tanto originalità di forme quanto piuttosto di interpretazione dei moduli costruttivi dell'epoca.

Iniziato nel 1284 e completato nel 1435 ha avuto infatti una vicenda edilizia talmente dilatata nel tempo da coinvolgere in maniera irreversibile il risultato finale in soluzioni che non sono del tutto ortodosse; qualora si consideri, per esempio, la zona delle absidi — sviluppata secondo una direzione Est-Ovest in parte divergente da quella lungo la quale si svolge il corpo longitudinale — o la navata destra, di dimensioni inferiori a quella sinistra, specie nella zona di controfacciata.

Queste anomalie, che fanno impazzire chi aspiri a un'interpretazione razionale del fatto architettonico, è viceversa una realtà ben comprensibile qualora si tenga conto, con il Giovannoni, che « nella complessità della vita architettonica che ha per materia non un pezzo di marmo o di tela, ma la costruzione molteplice, la finanza, le esigenze concrete... certe apparenti contraddizioni sono possibili ». Pertanto non si dovrà concludere semplicisticamente che la chiesa fu iniziata senza un piano preciso. Questo no. Ma ritenere che nel corso dei lavori (centocinquant'anni!) ci si sia dovuti adeguare a vincoli ineliminabili (edifici già costruiti, allineamento nel borgo medioevale) mi pare cosa abbastanza logica. Un riepilogo delle vicende esterne dell'edificio e della sua storia economica, così com'è possibile dedurre dai dati documentari, potrà forse aiutare a capire meglio tutto ciò.

Il 4 ottobre 1284 aveva inizio la costruzione della chiesa alla presenza del vescovo di Concordia Fulcherio di Spilimbergo-Zuccola, il quale, dopo aver benedetto « primum lapidem, po-

suit eum in fundamentis, ibique missam celebravit ». Nel documento, pubblicato dal Bianchi ([1]), è detto esplicitamente che Fulcherio concedeva a Walterpertoldo, Signore di Spilimbergo, la facoltà di edificare la chiesa « in burgo de Spegnimbergo... in honorem B. Mariae Virginis » al patto tuttavia che la dotasse « taliter quod duo Sacerdotes possent convenienter ibi vivere et divinum officium celebrare ».

Se ne deduce che se Walterpertoldo otteneva il permesso di costruire la chiesa (evidentemente a spese proprie) avrà anche preteso, in cambio, una ingerenza con poteri in ultima istanza decisionali nella costruzione dell'edificio. E questo fu un diritto che egli trasmise in eredità ai suoi discendenti, come si evince dalla sequenza dei fatti. Perché i Signori di Spilimbergo, *Governatori e generali amministratori della loro chiesa* (tale è la qualifica che risulta nei Quaderni dei Camerari ([2])), furono sempre presenti — o in prima persona o tramite i camerari di loro nomina — nelle principali imprese della chiesa: l'affresco della parete meridionale dell'abside sinistra datato 1350 ([3]), la cosid-

([1]) P.J. BIANCHI, *Documenta Historiae Forojuliensis... ab anno 1000 ad 1299*. Vienna 1861. Il documento è esplicito e dirimente. Evidentemente il tenore del testo è sfuggito al Borghesan che nel suo pur lodevole saggio mette ancora in dubbio l'inizio della costruzione al 1284 (cfr. F. BORGHESAN, *Il Duomo di Spilimbergo* in « L'Architettura », fasc. 115, anno XI, n. 1, maggio 1965).

([2]) F.C. CARRERI, *Spilimbergica. Illustrazioni dei Signori e dei domini della casa di Spilimbergo,* Udine 1900, p. 147.

([3]) Questo affresco, molto frammentario, raffigura, in alto, un *Cristo Giudice fra angeli,* nella fascia mediana una rovinatissima *Natività* e un *Viaggio dei Magi,* in basso a sinistra una *Vergine in trono* e in centro la scritta « MCCCL mense iunii (h)oc opus fecit fieri Paulus ». Il « Paulus » ricordato in questa scritta era evidentemente un Cameraro del Duomo e forse lo stesso che nel 1354 risultava Gastaldo dei Signori di Spilimbergo. Nel 1359 un Paolo *quondam Venuto Papiglia* lasciava per testamento alla chiesa di S. Maria una forte somma di denaro perché si facessero le veglie sulla tomba di famiglia (cfr. F.C. CARRERI, *op. cit.,* pp. 183 e 160). Costui è certamente da identificarsi col *Paulus quondam Benvenuti* di cui alla nota seguente.

detta « porta moresca » del 1376 ([4]), il coro ligneo di Marco Cozzi del 1475-77 e le portelle dell'organo eseguite dal Pordenone nel 1524 ([5]).

Tale diritto fu un elemento positivo e negativo al tempo stesso. Fu positivo perché solo una committenza illuminata come quella dei Signori di Spilimbergo ([6]) poteva dare l'avvio, nel 1284, a un edificio esemplato sulle più moderne architetture che

([4]) Di fianco a tale porta è una lapide che attesta che nel 1376, dominando i Signori di Spilimbergo Walterpertoldo e il nipote di lui Nicolò, i Camerari Paolo, Odorico e Iacopo fecero fare quest'opera da Zenone da Campione. Fra i camerari è presente un Paolo che forse è lo stesso che commissionò l'affresco del 1350. Ecco il testo dell'epigrafe: *Anno Domini MCCCLXXVI indicione XIII die XV augusti, dominantibus nobilib. viris dominis Walterpertoldo egregio milite nec non Nicolao eius nepote dominis de Spilimbergo hoc opus fecit fieri Paulus quondam Benvenuti, Iacobi Fulcherini et Odoricus quondam Benedicti de Spilimbergo camerari huius ecclesiae Sanctae Mariae per magistrum Zenonem de Campogliono de comitatu mediolanensi.*

([5]) Il 4 febbraio 1475 viene stipulato un contratto fra il nobile Ettore dei Signori di Spilimbergo... e Marco Cozzi per l'esecuzione del coro ligneo della chiesa di S. Maria o Duomo (V. Ioppi, *Contributo IV... alla Storia dell'arte in Friuli...* Venezia 1894, p. 94). Il 28 maggio e il 10 luglio 1524 vengono fatti pagamenti a Giovanni Antonio pittore da Pordenone per le portelle dell'organo *de comission de li Signori* (G. Fiocco, *Giovanni Antonio Pordenone*. Padova 1943, p. 104).

([6]) Mi sembra opportuno insistere sulla responsabilità della committenza dei lavori del Duomo ai soli Signori di Spilimbergo anche se talvolta questi lavori vennero commissionati dai camerari, come nel caso dell'affresco del 1350 e della « porta moresca ». Non va dimenticato infatti che, poiché i Signori di Spilimbergo erano *Governatori e generali amministratori della loro chiesa*, la decisione di ogni impresa dipendeva da loro. Ogni altra interpretazione, come quella che vede il Duomo « espressione dell'intera comunità » (R. Da Prat, *Il Duomo di Spilimbergo fino al tardo Medioevo: storia edilizia, cicli pittorici e sculturali.* Tesi di laurea. Facoltà di Magistero. Università di Trieste. A.a. 1975-76. Relatore: Maria Walcher, p. 53 e ss.), pur potendosi accettare come metafora relativamente a un'attiva partecipazione morale della collettività, è smentita in realtà dai documenti per quanto riguarda le questioni di fatto.

si stavano allora sperimentando nella regione, ribadendo più tardi (1350) tale spinta innovatrice con l'importazione di una pittura di marca bolognese a imitazione del Duomo di Udine ([7]). Fu nel contempo un elemento negativo perché l'impegno finanziario fu tale che si dovette procedere forzatamente a tappe.

L'esame della pianta della chiesa (fig. 1) può suggerire in parte, insieme allo stato delle murature esterne, quali furono queste tappe.

Anzitutto è da ritenere che all'epoca della posa della prima pietra vi fosse un progetto di massima esemplato sulla chiesa di S. Francesco di Udine (1257-1266 e ss.) ([8]). Infatti il presbiterio triabsidato, di matrice cisterciense, è composto — come appunto nel S. Francesco di Udine (fig. 2) e in quello di Cividale iniziato nello stesso 1284 ([9]) — da un'abside centrale a pianta quadrata fiancheggiata da due cappelle minori coperte, come l'aula centrale, da una volta a crociera e chiuse verso l'esterno da una parete piana animata da lunghe monofore a pieno centro.

Nel San Francesco di Udine le tre absidi confluiscono nel transetto e questo nella navata unica; nel Duomo di Spilimbergo, viceversa, le tre absidi (sotto le quali si apre la cripta) si innestano direttamente sulle tre navate della chiesa, le quali peraltro sono sviluppate lungo un asse lievemente divergente rispetto a quello delle absidi stesse.

Questa prima anomalia nello sviluppo planimetrico del Duomo potrebbe trovare una giustificazione nella presenza della gran-

([7]) Cfr. M. WALCHER, *Gli affreschi del Duomo di Spilimbergo e il problema di Cristoforo da Bologna,* in « Arte in Friuli-Arte a Trieste » 4, Udine 1980.

([8]) A. ELLERO LOVISATTI, *La chiesa di S. Francesco di Udine.* Quaderni della Facoltà di Magistero dell'Università di Trieste, n. 8, 1965, p. 5 e ss.

([9]) Tale chiesa fu fondata dai Francescani dopo aver ottenuto la dispensa dal Patriarca Raimondo della Torre il 23 dicembre 1284 (cfr. L. DE SABBATA, *La chiesa di S. Francesco in Cividale del Friuli.* Tesi di laurea. Facoltà di Magistero. Università di Trieste. A.a. 1969-70; Relatore: Maria Walcher).

Fig. 1
Sp[illegible]bergo, Duomo. *Pianta* (dal Borghesan).

Fig. 2
U[illegible]e, S. Francesco. *Pianta*.

Fig. 3
Spilimbergo, Duomo. *Interno*.

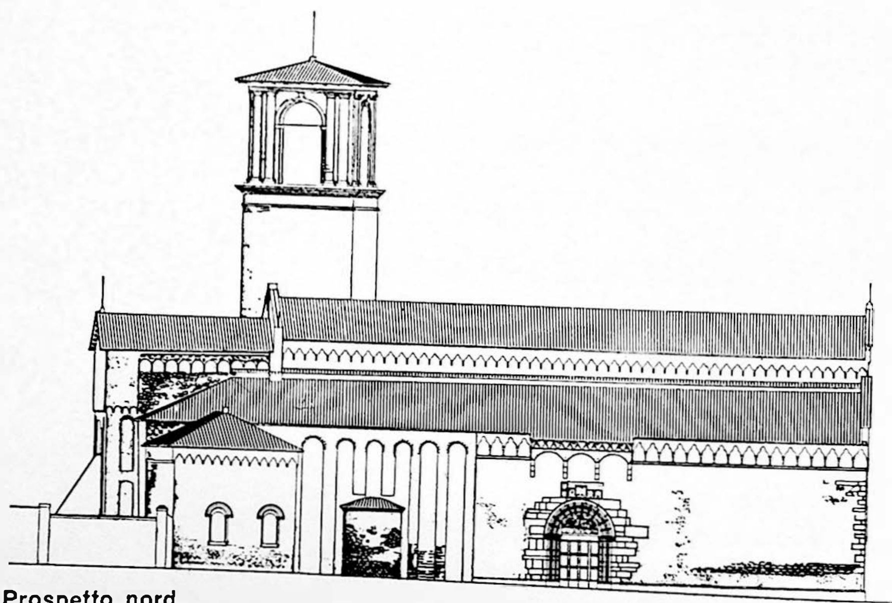


Fig. 4
Spilimbergo, Duomo. *Fianco sinistro* (dal Borghesan).



Fig. 5
Spilimbergo, Duomo. *Zona absidale.*

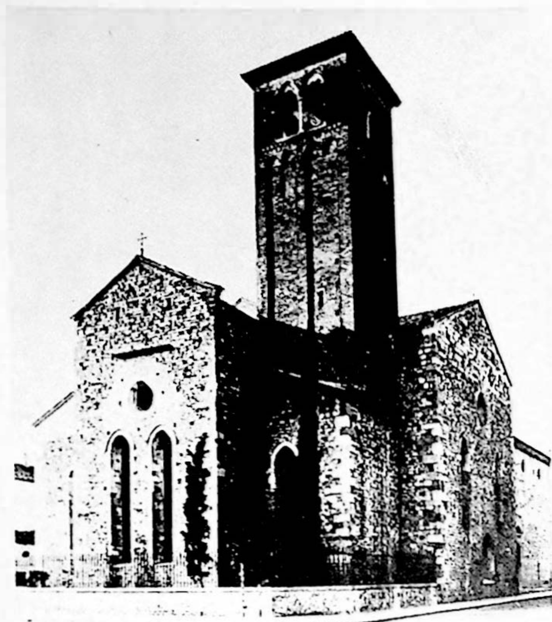


Fig. 6
Udine, S. Francesco. *Zona absidale.*



Fig. 7
Treviso, S. Cateri[illegible] [illegible] *te-rina regge il mo[illegible] [illegible]lla città di Treviso.*

Fig. 8
Spilimbergo, Duomo. *Facciata.*





Fig. 9
Spilimbergo, Duomo. Zenone da Campione, *Porta moresca*, 1376.

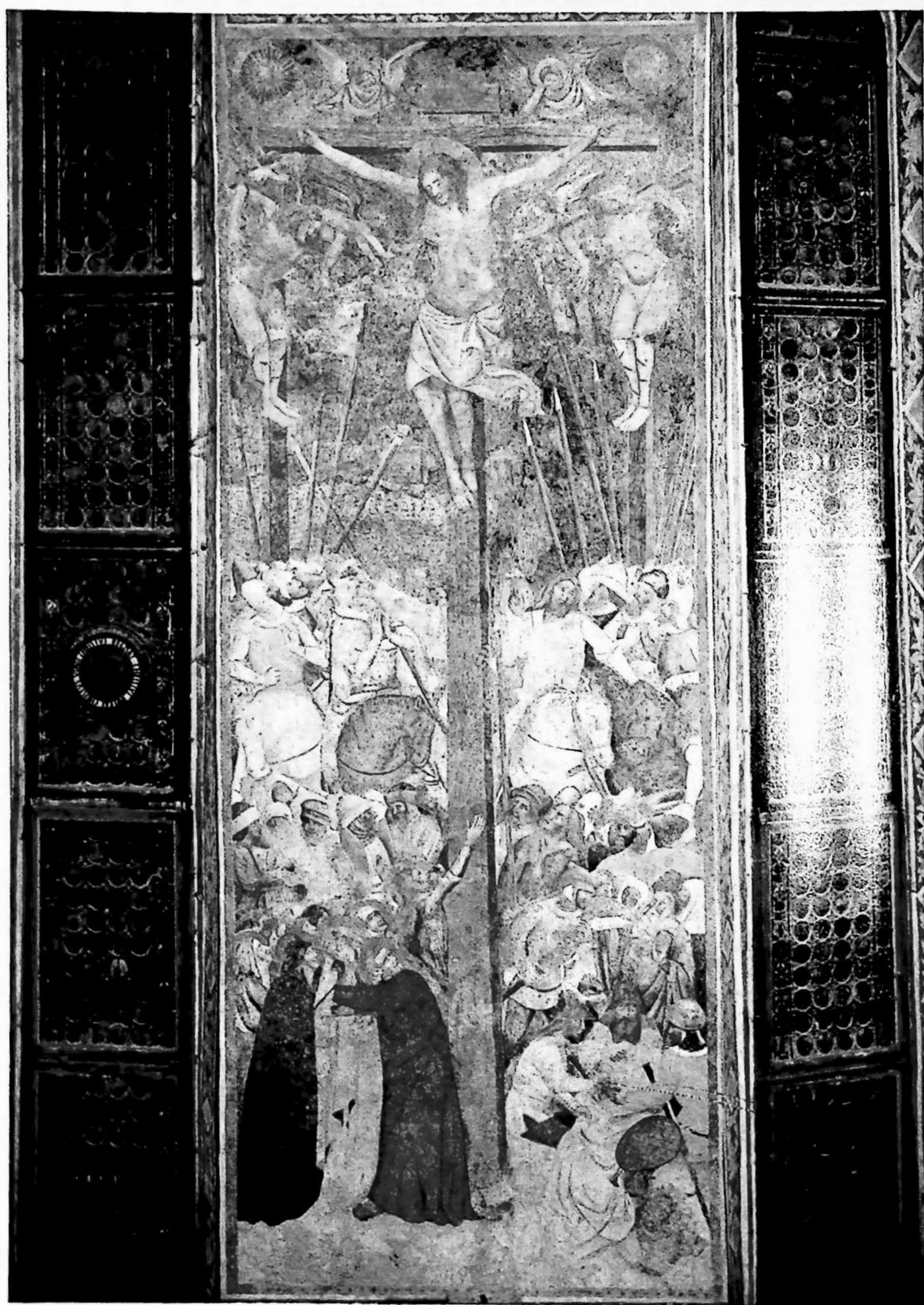


Fig. 10
Spilimbergo, Duomo, abside centrale. Maestro vitalesco, *Crocefissione*, 1350 c. (Foto De Rosa).

de torre quadrata sulla destra del corpo longitudinale della chiesa: torre che faceva parte del sistema di difesa del Castello di Spilimbergo e che forse all'atto della fondazione del sacro edificio si pensava di abbattere, ma che poi si è preferito inglobare nell'edificio; rinunciando per tal ragione a un transetto a imitazione di quello del San Francesco di Udine, e svolgendo subito il tema delle tre navate coperte da soffitto a capriate e scandite da robusti pilastri (fig. 3). Ma così il corpo della torre veniva a premere con lo spigolo Nord-occidentale sulla navata di destra e fu giocoforza allora spostare lievemente l'asse delle navate verso sinistra, non solo allineando su un nuovo « filo » i pilastri, ma anche il muro perimetrale della navata sinistra (fig. 4).

Se la divergenza dell'asse delle navate può essere indicativa di una diversa campagna di lavori, la tessitura del muro esterno dell'abside centrale con gli archetti pensili posti a due diversi livelli (più bassi quelli della parete di fondo, fig. 5) lascia supporre che anche nel primo nucleo costruttivo si procedesse a tappe e che — dopo una prima sistemazione della zona triabsidata col muro decorato da arcate cieche alternate alle lunghe monofore coronate da archetti pensili a pieno centro — si pensasse a una sopraelevazione dell'abside maggiore per poter inserire, nella zona sopraelevata, un oculo circolare come nel San Francesco udinese (fig. 6).

Poiché tale oculo (di cui rimane un'evidente traccia nel muro) venne chiuso — forse in seguito ai dissesti provocati dal terremoto del 1348 — per far posto all'organica decorazione ad affresco della parete interna (l'*Incoronazione della Vergine* e la *Crocefissione,* nuclei centrali attorno ai quali si svolgono Storie del Vecchio e del Nuovo testamento), è da ritenere che tali lavori venissero eseguiti in un lasso di tempo che può andare dagli inizi del '300 — quando il modello del San Francesco udinese esercitava ancora tutto il suo fascino (anche il Duomo di Udine nello stesso torno di tempo si dava un assetto absidale simile al San Francesco) — e il 1350 ([10]), anno in cui

([10]) Per quanto concerne i lavori eseguiti nella prima metà del '300

venne affrescata la parete meridionale dell'abside sinistra e si iniziò il grande ciclo decorativo dell'abside centrale.

La datazione di questi affreschi assume un'importanza notevole, perché si presenta come un punto fermo nella ricostruzione delle vicende edilizie del Duomo. Infatti se la zona absidale era così riccamente decorata alla metà del '300 se ne deve dedurre che almeno questa parte della chiesa a quell'epoca era già aperta al culto. Ciò è puntualmente confermato dai dati documentari: infatti fin dal 7 maggio 1347 il vescovo di Concordia stabiliva con i Signori di Spilimbergo che nella chiesa di S. Maria officiassero 6 sacerdoti ([11]), il 26 dicembre 1358 veniva celebrata una messa solenne per l'inaugurazione dell'altar maggiore ([12]), nel 1359 venivano concesse indulgenze speciali ([13]). Nè l'assegnazione di 6 sacerdoti, nè la cerimonia sull'altar maggiore, nè le indulgenze avrebbero avuto alcun senso se non fossero equivalse a confermare l'agibilità della chiesa. E' da supporre infatti che dopo più di sessant'anni dall'inizio dei lavori si fosse ricorsi alla soluzione di una facciata provvisoria a chiu-

è da tenere nella dovuta considerazione la battuta d'arresto imposta dal terremoto del 25 gennaio 1348 di cui dà per primo notizia, nelle sue *Croniche* (capp. 123 e 124), Giovanni Villani che esplicitamente cita i danni subiti in zona da Sacile, Ragogna, San Daniele. Tale notizia compare anche nel *Chronicon Spilimbergense* (cfr. nota 12) peraltro sotto una data inesatta nel millesimo e cioè il 1349 anziché il 1348, ma esatta nell'Indizione (Indizione I) e nel giorno: il 25 gennaio, giorno della conversione di S. Paolo. Ecco il testo: MCCCXLIX. *Indictione prima. In conversione S. Pauli est terremotus magnus per universum orbem.*

([11]) F.C. CARRERI, *op. cit.*, p. 147.

([12]) P.J. BIANCHI, *Chronicon Spilimbergense*, Udine 1856, pp. 7 e s. ANNO DOMINI MCCCLVIII: *Factum et completum altare majus Ecclesiae S. Mariae de Spegnimbergo, die S. Stephani... et celebrata fuit missa ibi...*

([13]) *Chronicon Spilimbergense* (cit. a nota precedente) p. 8: ANNO DOMINI MCCCLIX: *Data et concessa est indulgentia Ecclesiae S. Mariae de Spegnimbergo semper die Assumptionis S. Mariae et die Nativitatis ejusdem et Annunciationis ejusdem, et Purificationis ejusdem Virginis Mariae...*

sura della zona già costruita e decorata, mentre i lavori procedevano oltre tale facciata provvisoria.

Questa cosa non stupisce. Era nella consuetudine — e lo dimostrano i casi del Duomo di Modena ([14]), della chiesa di S. Caterina ([15]) di Treviso (fig. 7), dello stesso San Francesco di Udine ([16]) — che non si aspettasse di completare la costruzione per renderla funzionante, ma se ne chiudesse provvisoriamente solo una parte per dar modo ai fedeli di frequentare la chiesa. Osservando meglio la pianta si può anzi ipotizzare che la facciata provvisoria venisse innalzata fra la prima e la seconda coppia di pilastri liberi. I primi due pilastri — quelli vicini all'abside — sono infatti, per la loro pianta rettangolare, diversi dalle altre due coppie di pilastri cruciformi, che ritmano la zona occidentale della navata maggiore, ed è pertanto da ritenere che facessero parte del primo nucleo della chiesa che si trovava intorno all'altare, inaugurato solennemente nel 1358.

Fu presumibilmente in questa fase dei lavori che si spostò il « filo » dei pilastri, nonché quello del muro perimetrale della navata sinistra, cui prima si è accennato. In seguito si procedette tenendo ben presente il pesante vincolo imposto dal mantenimento della vecchia torre. E il muro perimetrale della navata sinistra continuò a deviare verso Nord di modo che, a chiesa ultimata, ci si ritrovò con la navata sinistra molto più larga di quella destra. In quali anni tutto ciò avvenisse non è dato sapere con sicurezza. Un dato solo è certo: la porta moresca (aperta sul fianco settentrionale quasi di fronte alla se-

([14]) R. SALVINI, *Il Duomo di Modena e il romanico nel modenese*, Modena 1966, vol. I, p. 62 e s.

([15]) In una immagine di S. Caterina affrescata nella chiesa omonima da Tomaso da Modena, la Santa appare col « modelletto » della città di Treviso in mano. In tale modelletto è ben visibile la facciata provvisoria (con una croce nel centro) della stessa chiesa di S. Caterina.

([16]) A. LOVISATTI ELLERO, *op. cit.*, p. 7. Nel 1266, all'epoca della consacrazione, la costruzione della chiesa non era ultimata ma si limitava alla parte absidale e al transetto.

conda coppia di pilastri) è del 1376. Dovranno passare altri sessant'anni prima dell'inaugurazione ufficiale avvenuta nell'ottobre del 1435 ([17]), e in tutti questi anni la chiesa continuò a svilupparsi in modo che può forse apparire non del tutto organico, come risulta dalla facciata (fig. 8), ma che è pur sempre un modo che ha le sue motivate ragioni.

Le anomalie della pianta — indicatrici delle diverse fasi della costruzione — trovano un riscontro nell'esterno dei muri; i quali vennero decorati in un primo tempo (nell'abside centrale e nella parte orientale dei muri delle navate laterali) da lunghe arcate cieche e da archetti pensili a pieno centro, cioè romanici; in seguito (nei restanti muri delle navate, sulla facciata e nella cappella affiancata all'abside sinistra) da archetti pensili trilobi a sesto acuto di chiaro gusto gotico.

Queste due componenti: la romanica e la gotica sembrano contendersi la definizione stilistica dell'intero Duomo che svolge il motivo tutto gotico della pianta cisterciense triabsidata in maniera anomala, poiché lo innesta su una cripta di carattere ancora romanico, mantenendo un'impronta romanica non solo nella zona più antica (quella absidale con le arcate cieche e le lunghe monofore) ma anche nella zona più recente: la porta moresca del 1376. Tale porta, pur essendo aperta nel tratto di muro decorato da archetti trilobi gotici, è infatti conclusa da un arco a pieno centro tutto romanico ove è situata una lunetta che presenta un rilievo con l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 9) eseguito da Zenone da Campione nel linguaggio ancora tardo antelamico dei maestri campionesi.

Per contro le grandi arcate ogivali, che si innalzano all'interno delle navate sui robusti pilastri a sostegno dei muri su cui appoggia la travatura, ribadiscono la componente moder-

([17]) *Chronicon Spilimbergense* (cit. a nota 12): MCCCCXXXV *Mille quadringentis triginta et quinque sub annis - Curreret octobris cum jam lux altera mensis - Dedicat Ecclesiam Gulielmus Episcopus istam. Curabat cameram Daniel tunc Presbiter ejus.*

nista; così come la ribadisce la decorazione pittorica delle absidi: una delle opere dell'avanguardia trecentesca in Friuli (fig. 10).

Questa asserzione va forse meglio precisata per essere compresa nella sua totalità. Dall'insieme dei dati documentari e dei caratteri stilistici risulta infatti in maniera inequivocabile ([18]) che gli affreschi dell'abside centrale sono un'eco immediata — per soggetti, per impaginazione generale, per stile — degli affreschi eseguiti da Vitale da Bologna fra il febbraio e il giugno-luglio 1348 nella cappella maggiore del Duomo di Udine. Poiché l'avvento di Vitale rappresenta il fatto più clamoroso nella storia della pittura trecentesca in Friuli, l'immediata ripresa dei modi vitaleschi a Spilimbergo (di là irraggiati poi in tutto il Friuli ([19])) testimonia il tempismo e la capacità di aggiornamento dei Signori di Spilimbergo, i quali vollero assicurare in ogni tempo alla loro chiesa una testimonianza al massimo livello delle arti contemporanee.

([18]) M. WALCHER, op. cit., a nota 7.

([19]) M. WALCHER, *Tomaso da Modena e la pittura friulana del Trecento,* in « Atti del Convegno di Studi su Tomaso da Modena. Treviso, agosto-settembre 1979 » Venezia 1980.

B

[illegible]

Riccardo Mola

RESTAURI AL DUOMO DI SPILIMBERGO DOPO I TERREMOTI DEL '76

Già prima che il patrimonio monumentale del Friuli fosse decimato dai terremoti del 1976 e che, con la distruzione del duomo di Venzone e con i gravissimi danni a quello di Gemona venissero colpite le maggiori testimonianze dell'architettura religiosa medioevale, il Duomo di Spilimbergo costituiva uno degli elementi di maggiore rilevanza storico-artistica.

L'architettura, in cui la tradizione romanica appare fusa con le forme e l'espressività del gotico, la scultura, presente con opere pregevoli quali la trecentesca porta settentrionale di Zenone da Campione e la suppellettile marmorea cinquecentesca di Giovanni Antonio Pilacorte, oltre all'altare di S. Leonardo e alla tomba di Waterpetoldo IV, conservati nella cripta, e infine le pitture comprendenti affreschi del sec. XIV di scuola friulana, con influenze di Vitale da Bologna e Tommaso da Modena, le cinquecentesche portelle dell'organo eseguite dal Pordenone, la pala d'altare dei Giovani Martiri e l'affresco con la Crocifissione di Pellegrino da S. Daniele, costituiscono un insieme di fondamentale importanza, significativo della cultura artistica della regione.

A seguito del sisma e delle gravissime perdite prodotte, la chiesa di Spilimbergo ha assunto un ruolo di maggiore rappresentatività in un panorama architettonico violentemente trasfigurato e quantitativamente ridotto.

Tra gli edifici monumentali colpiti dai terremoti il Duomo di Spilimbergo è stato tra i primi ad essere restituito ad una piena funzionalità, grazie al totale recupero della sua efficienza statica, notevolmente potenziata anche nella previsione, certamente non augurabile, di nuovi eventi sismici.

Tale risultato, non dipendente dall'entità dei danni subiti, tutt'altro che limitati, bensì dalla tempestività con cui furono eseguiti i primi interventi di puntellamento e consolidamento provvisorio, è stato ottenuto mediante la realizzazione di complessi lavori di restauro che, da una parte, miravano a risanare le vetuste strutture gravemente lesionate dal terremoto e, dall'altra, sono stati costantemente orientati verso la conservazione delle caratteristiche originarie dell'organismo architettonico, nel massimo rispetto dello schema statico e figurativo sia dell'insieme, che di ogni suo elemento costitutivo.

Occorre notare che il monumento, risalente alla fine del XIII sec., è la risultante di vicende costruttive complesse e non omogenee, come rivela l'asimmetria dello schema planimetrico (fig. 1), chiaramente dovuta ad interventi succedutisi nel tempo. A tale proposito, basti ricordare il notevole intervallo intercorso tra il 1284, data di inizio della costruzione, e le trasformazioni avvenute circa un secolo dopo, in occasione dell'apertura, sul fianco settentrionale, del portale eseguito da Zenone da Campione nel 1376.

Inoltre, il continuo incremento della ricca suppellettile e la presenza di affreschi ed opere d'arte riferite ad un arco di tempo superiore ai due secoli, attestano una vivacità di iniziative per rendere la chiesa sempre più rispondente alle esigenze funzionali ed estetiche.

Il protrarsi degli interventi riguardanti la costruzione e le trasformazioni, se ha consentito di ottenere il risultato positivo di conferire unità architettonica ad elementi eseguiti in tempi differenziati — come appare dall'autonomo orientamento del campanile rispetto alla zona presbiteriale ed ai muri perimetrali entro i quali i pilastri delle navate sembrano forzati a raccordare una congerie di strutture anomale — resta tuttavia la causa di una generale debolezza del complesso, derivante proprio dalla successione degli interventi costruttivi e da una relativa eterogeneità strutturale.

Inoltre va osservato che la sostanziale concezione romanica dell'edificio, nel quale gli apporti del gotico devono conside-

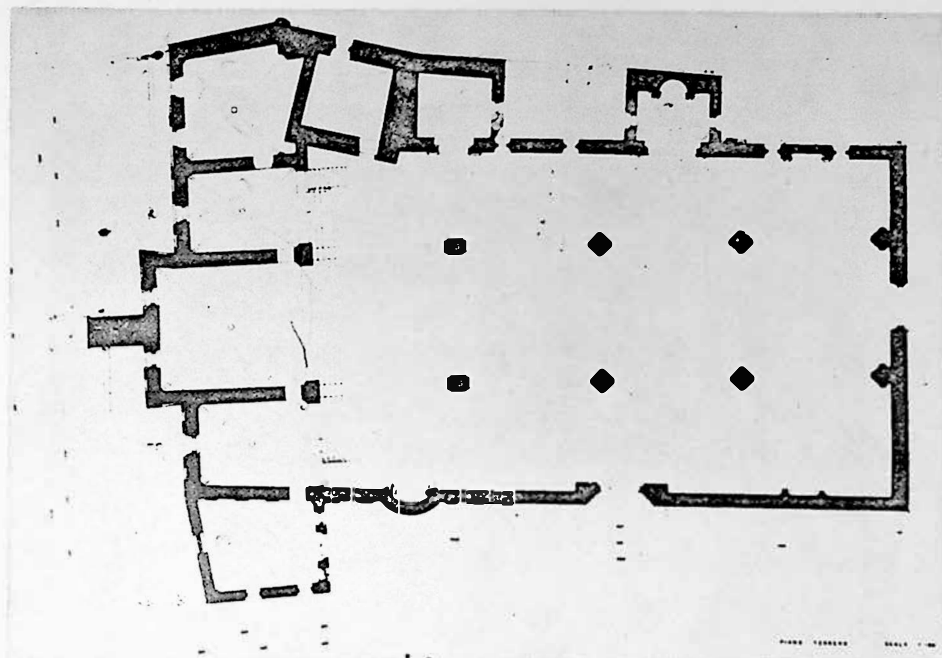


Fig. 1
Spilimbergo, Duomo. *Pianta* (dal Borghesan).

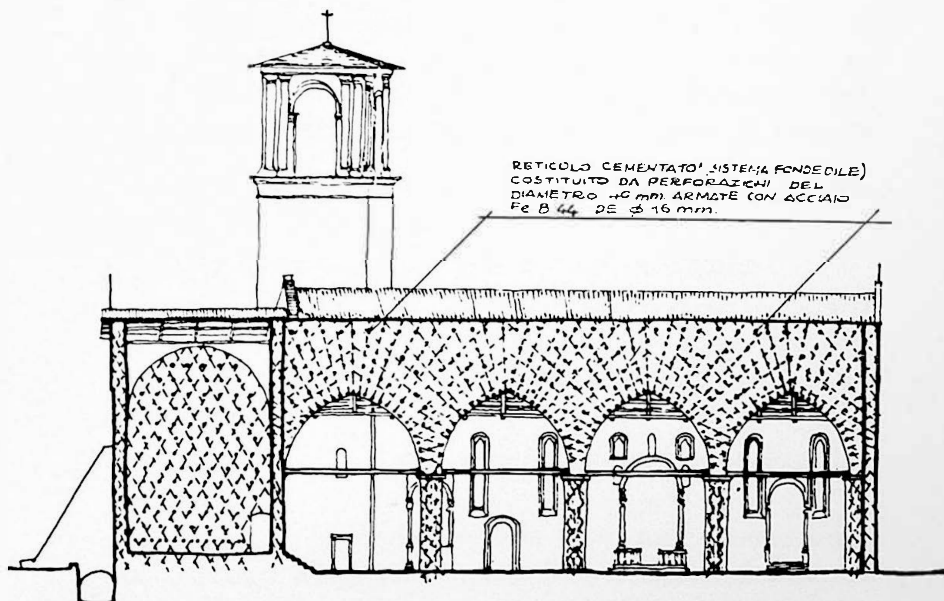


Fig. 2
Schema delle perforazioni condotte nella struttura muraria delle navate (nella realtà sono state diradate in ragione di 2-3 per mq.).

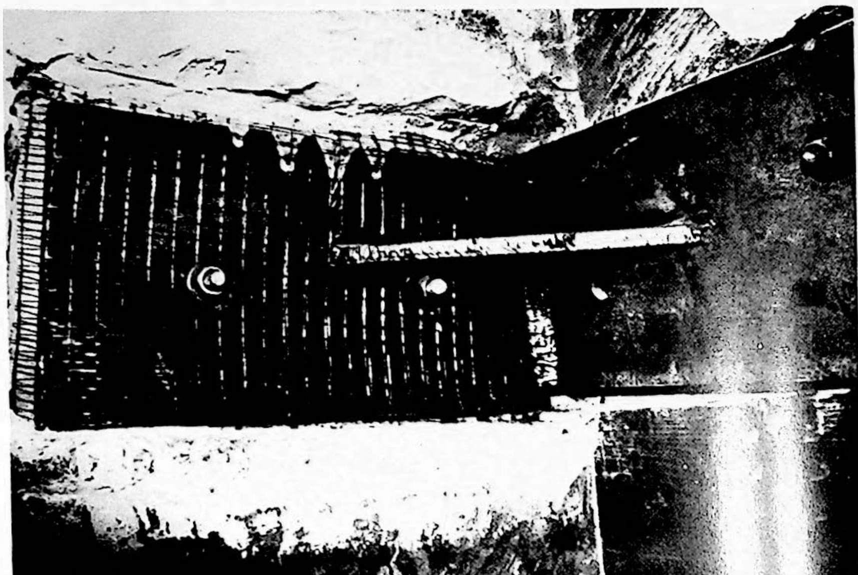


Fig. 3
Particolare della rete applicata nell'ancoraggio a L delle catene, per favorire l'aderenza dell'intonaco.

rarsi limitati a contributi lessicali, ristretti al puro ambito formale e decorativo, rendeva assolutamente vulnerabile la costruzione, le cui strutture verticali, prive di collegamenti trasversali, con coperture sostenute da travi e capriate lignee, non offrivano alcuna possibilità di contrastare le componenti orizzontali delle tensioni originate dalle scosse sismiche.

Tale stato di cose, che è all'origine delle conseguenze disastrose per un gran numero di edifici ubicati all'interno delle aree colpite dal terremoto, ha determinato il verificarsi di danni che, pur se gravemente pregiudizievoli per la statica del monumento, tuttavia non sono giunti al limite della irrecuperabilità.

I dissesti manifestatisi dopo il primo terremoto del 6 maggio rendevano necessario un immediato intervento a sostegno delle strutture che, già inidonee a sopportare le sollecitazioni prodotte dal sisma a causa delle già ricordate peculiarità dello schema architettonico, erano diventate ancora più instabili in conseguenza dei danni subiti.

Dal quadro complessivo della situazione sembrava che l'azione del sisma dovesse aver agito prevalentemente in direzione trasversale rispetto all'asse principale dell'edificio. Inoltre la già ricordata asimmetria della costruzione e la dislocazione delle masse murarie avevano prodotto effetti secondari di torsione.

In conseguenza del sisma, verificatosi la sera del 6 maggio, lo stato dei danni poteva essere così riassunto:

— rotazione verso l'esterno della facciata principale;
— rotazione verso l'esterno del fianco settentrionale, particolarmente accentuata in corrispondenza delle ultime due campate delle navate, ove veniva riscontrato uno spostamento di circa 45 cm. dalla verticale;
— parziali crolli delle sottili volte in laterizio nella zona presbiteriale;
— spostamenti delle capriate e delle travi, parzialmente sfilate dai rispettivi alloggiamenti, con lesioni nelle murature intorno alle testate;

— lesioni diffuse sulla parete settentrionale e sul prospetto principale;
— lesioni concentrate in corrispondenza degli incroci delle pareti longitudinali.

A ciò deve aggiungersi una serie di manifestazioni di minore entità, quali lesioni di varia ampiezza nelle murature in corrispondenza a zone decorate con affreschi, distacchi di frammenti di intonaco, lesioni nelle murature longitudinali, al di sopra delle arcate sui pilastri delle navate, in prossimità dell'intersezione con la facciata principale e con il presbiterio. Altre lesioni erano presenti nelle murature nei pressi del campanile.

Tale situazione e l'ampio quadro fessurativo riscontrato andavano ascritti sia all'intensità del sisma, sia alla particolare distribuzione delle masse corrispondente alla già ricordata irregolarità planimetrica ed al conseguente differenziato comportamento delle singole strutture.

La presenza del campanile, le cui strutture notevolmente più rigide delle snelle murature adiacenti, avevano costituito motivo di debolezza nel quadro complessivo dell'organismo e la già menzionata mancanza di collegamenti trasversali, avevano generato comportamenti autonomi da parte di ogni elemento della costruzione, i cui effetti si erano sommati esaltando la potenza distruttiva.

Da rilevare che la relativa tenuta dell'edificio derivava, in misura non trascurabile, dai restauri compiuti negli anni trenta e dalla presenza di catene tra le arcate.

* * *

Subito dopo le prime constatazioni dei danni si prospettò la necessità di intervenire con urgenza per porre rimedio alle precarie condizioni di stabilità che rischiavano di essere aggravate per il perdurare dei fenomeni sismici. I primi interventi consistettero nella esecuzione di una massiccia puntellazione del fianco settentrionale, con l'uso di materiale, prevalentemente le-

giame, di immediato reperimento, contrastata da un cordolo in c.a. posto parallelamente al muro da sostenere.

La facciata principale venne presidiata da un contrafforte, pure in legno, di adeguate dimensioni, posto in corrispondenza del colonnato di sinistra della navata centrale.

All'interno, incastellature in tubolari metallici e centinature delle arcate stabilivano la continuità dei rafforzamenti tra la parete settentrionale e la massa muraria del campanile. Anche le arcate della zona presbiteriale vennero puntellate, sempre con elementi tubolari metallici e legno.

Nella zona absidale puntoni costituiti da tubolari metallici vennero collocati in corrispondenza dei vecchi contrafforti in muratura, mentre le finestre furono tamponate con muri in mattoni pieni.

Cure non minori vennero apprestate per gli affreschi, specialmente nella zona absidale, ove fu effettuata una velatura integrale per prevenire eventuali cadute dell'intonaco.

Allorché il 15 settembre il sisma tornò a manifestarsi in modo sensibile, con scosse di intensità anche superiore alle precedenti, non si verificarono altri danni se non un limitato incremento del quadro fessurativo generale, rivelando in tal modo la determinante efficacia dell'intervento eseguito.

Ciononostante non sarebbe stato prudente continuare a fare affidamento su un sistema di opere provvisionali, valido solo in condizioni di quiete, ma sempre con ampie riserve per l'incognita costituita dal reale stato delle strutture, in particolare delle murature, il cui aspetto esteriore non consentiva di valutare il grado di consistenza dei nuclei interni.

Apparve quindi necessario affrontare senza indugi il rafforzamento statico generale in via definitiva.

Alla luce delle caratteristiche costruttive delle strutture portanti e, in particolare, delle murature d'ambito e di quelle sovrastanti le arcate, all'interno, si ritenne necessario di cercare la soluzione che consentisse un efficace comportamento statico specialmente in funzione delle tensioni prodotte dal sisma.

Alla base della progettazione furono assunti due obiettivi fondamentali:

— i lavori avrebbero dovuto essere eseguiti con costante riferimento alle precarie condizioni esistenti e con la finalità di recuperare al massimo la funzionalità strutturale, migliorando le caratteristiche di resistenza per far fronte ad un possibile rinnovarsi del rischio sismico;

— le opere di rafforzamento avrebbero dovuto rispettare il ruolo statico-funzionale ed il valore formale di ogni parte della costruzione al fine di non alterare il significato e le valenze estetiche dell'organismo architettonico originario.

La scelta delle tecniche per il consolidamento fu quindi orientata in parte verso l'adozione di metodi già ampiamente sperimentati con l'aggiunta di soluzioni appositamente studiate per alcuni aspetti particolari.

Consolidamenti murari

Per il consolidamento delle murature si è proceduto con il sistema noto come « reticoli cementati ». Esso consiste nell'inserimento nello spessore dei muri di un'orditura di barre di acciaio disposte secondo piani inclinati rispetto alle sezioni orizzontali e verticali delle strutture, in numero di 2: 4 mq. di superficie, in modo da costituire una vera e propria armatura capace di conferire alle murature una maggiore resistenza a compressione, nonché la possibilità di sopportare le sollecitazioni a trazione prodotte dalle scosse sismiche (fig. 2).

Le barre, inserite in fori praticati con idonee attrezzature, sono state successivamente bloccate con iniezione a bassa pressione di miscele cementizie. In tal modo è stato conseguito sia il recupero statico della muratura, mediante il riempimento di eventuali vuoti o discontinuità, sia la cementazione delle barre nei fori, assicurando l'aderenza necessaria per il nuovo comportamento della struttura così potenziata.

Particolari cure sono state necessarie nelle fasi esecutive per preservare le murature, specialmente nelle zone ricoperte da affreschi. Dove strettamente necessario, si è proceduto al distacco dei dipinti, mentre in tutti gli altri casi sono state applicate velature di protezione. In generale gli affreschi sono stati lasciati « in situ » quando lo stato delle murature consentiva una localizzazione delle perforazioni per l'inserimento delle barre metalliche tale da non interessare direttamente le superfici affrescate.

Va detto a questo proposito che l'introduzione delle barre e le successive iniezioni di cemento potevano essere variamente distribuite a seconda che si volesse conseguire un consolidamento diffuso e generalizzato delle strutture murarie oppure si ritenesse di concentrare il trattamento in parti limitate in modo da realizzare dei punti di forza nelle strutture dissestate. In tal modo è stato possibile eseguire il consolidamento adeguandosi alle specifiche esigenze ed alle caratteristiche del monumento, rispettando, come nel nostro caso, quelle parti ove la presenza dell'affresco comportava il rischio che la pressione delle iniezioni di cemento liquido, pur se controllata e contenuta, provocasse possibili danni.

Il consolidamento, con la tecnica descritta, esteso a tutte le murature, ha conferito alle strutture portanti capacità statiche superiori a quelle possedute precedentemente al sisma.

Per far fronte ai problemi di stabilità del prospetto laterale esposto a settentrione, come già detto, fortemente ruotato verso l'esterno, è stato eseguito un ancoraggio mediante una serie di pali « RADICE » alla base della muratura, disposti lungo l'intero sviluppo della struttura.

Una soluzione particolare si è resa necessaria per consolidare la parte terminale del vano absidale, ove, la presenza degli affreschi all'interno, su tutte le pareti, non consentiva l'impiego della tecnica del reticolo cementato. Si è provveduto pertanto ad applicare, lungo i lati esterni della parte aggettante dal fronte posteriore, una serie di tiranti, previa la sigillatura di tutte le lesioni e delle discontinuità della muratura.

Collegamenti trasversali

L'inserimento delle barre metalliche e le successive iniezioni di cemento liquido in tutte le murature e, in particolare agli incroci delle strutture, hanno determinato un sostanziale collegamento tra le membrature portanti della chiesa rendendo solidali le varie parti in modo da distribuire tra tutti i componenti le funzioni portanti e migliorare così il comportamento statico generale.

Tuttavia, per estendere tali collegamenti anche agli elementi orizzontali e rendere in tal modo del tutto organico il potenziamento strutturale, è stata attuata una soluzione di sostanziale importanza per il nuovo equilibrio dell'edificio.

Come già notato in precedenza, una delle cause principali della debolezza dell'organismo costruttivo consisteva nel sistema delle coperture, semplicemente appoggiate alla sommità delle murature. Infatti l'incastro delle testate nelle murature era una condizione del tutto inconsistente per assegnare una funzione statica diversa dal semplice appoggio. In tal modo le strutture lignee, travi e capriate, oltre ad avere un valore nullo come collegamenti trasversali finivano con l'essere semplicemente il mezzo per la trasmissione delle sollecitazioni orizzontali a guisa di « arieti » e concentrando gli effetti dannosi sulle murature in corrispondenza delle testate. Di qui il fenomeno dello « sfilamento » e la fessurazione dei tratti di muratura interessati.

Per migliorare tale insufficiente condizione sono state applicate piastre metalliche in aderenza alle murature tra ogni coppia di travi o di capriate, con risvolti, ai quali sono state fissate tutte le testate degli elementi lignei suddetti. In tal modo l'intero complesso travi-capriate, in precedenza costituito da elementi isolati, ha assunto lo schema di griglie organiche, stabilmente collegate alle strutture murarie. Il risultato finale è stato di avere ottenuto un effetto pressocché a « scatola », anche se ancora eterogeneo e non ortodosso, tuttavia capace di offrire una resistenza notevolmente accresciuta ai vari tipi di sollecitazioni, compresa la torsione.

Da notare che la realizzazione e la posa in opera delle piastre è stata curata in modo da non interferire nell'assetto estetico delle murature. Infatti, applicate entro lo spessore dell'intonaco, alla superficie esterna di ciascun elemento è stata saldata una rete per favorire l'aderenza del nuovo intonaco necessario per il ripristino finale (fig. 3).

Nella zona presbiteriale le parti di volta crollate sono state ricostruite e le condizioni statiche sono state migliorate con la applicazione di una caldana armata con rete metallica opportunamente fissata all'estradosso delle volte stesse.

Il campanile, che pure aveva sopportato positivamente le forti sollecitazioni grazie alla notevole dimensione delle sezioni murarie, è stato ulteriormente munito sostituendo gli orizzontamenti in legno con analoghe strutture in ferro.

Infine le coperture, naturalmente scompaginate dai movimenti subiti dall'insieme delle strutture, sono state completamente riordinate secondo l'antico assetto ma migliorandone la stabilità mediante l'esecuzione di un massetto, armato con rete metallica tra il manto di tavelle piane in laterizio e la sottostante orditura in legno.

Con il complesso dei lavori sopraindicati la chiesa di Spilimbergo ha dunque recuperato per intero uno stato di solidità del tutto rassicurante, mentre per giungere alla conclusione dei restauri non resta che provvedere al riordino della suppellettile ed alle esigenze riguardanti l'apparato decorativo costituito dagli affreschi.

Si tratta in sostanza di operazioni particolari la cui esecuzione potrà essere condotta in condizioni ottimali, essendo state fugate le apprensioni ed il rischio dipendenti dallo stato critico delle strutture murarie.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Michela Caufin Mattiuzzo

IL CORO LIGNEO DEL DUOMO DI SPILIMBERGO

Il coro ligneo del Duomo di Spilimbergo è opera del vicentino Marco Cozzi ed è attualmente collocato nella chiesa di S. Pantaleone.

Prima di iniziare un'analisi attenta del coro spilimberghese, sarà opportuno accennare brevemente alla personalità dell'artista ed alla sua precedente attività.

Marco Cozzi, figlio di Giampietro intagliatore vicentino, si formò artisticamente a Venezia dove operò quasi senza sosta, se escludiamo la parentesi spilimberghese. Fra i suoi lavori veneziani ricordiamo: il coro di San Zaccaria, il soffitto ligneo della Scuola di Santa Maria della Carità, oggi Sala dei Primitivi della Galleria dell'Accademia, e finalmente il coro di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

E' in quest'ultima opera che il Cozzi dimostra di aver raggiunto un equilibrio particolarmente felice fra i modi decorativi tipici del gotico, caratterizzati dall'uso di guglie, pinnacoli e volute ed i motivi decorativi tipici del Rinascimento, come l'impiego della « conchiglia », dell'arco a pieno centro, il tipo d'intaglio del fogliame, l'uso delle tarsie prospettiche. Il coro di Santa Maria Gloriosa dei Frari viene ultimato nel 1468. Marco Cozzi ha allora circa 50 anni ed ha raggiunto una notevole fama d'intagliatore.

Nel 1475 viene chiamato a Spilimbergo per eseguire un coro ligneo nella chiesa di Santa Maria o Duomo. L'esecuzione dell'opera è resa possibile grazie al generoso legato del parroco Giuliano da Tropea che, prima di morire, lasciava la vistosa somma di 437 ducati per la costruzione del coro nella propria chiesa.

Esiste, a questo proposito, il contratto ([1]), reso noto dallo Joppi e tradotto dal prof. Paolo Tremoli dell'Università di Trieste, stipulato a Spilimbergo il 24 febbraio 1475 fra l'illustre Ettore dei Signori Consorti di Spilimbergo, esecutore testamentario di pre' Giuliano da Tropea, e Marco Cozzi. Vi si legge che l'intagliatore vicentino « promise al detto signor Ettore di fare e di montare nella sopradetta chiesa di S. Maria di Spilimbergo un coro con 24 cattedre su due gradoni, ossia doppie, e cioé dodici per qualsivoglia lato, della medesima forma, qualità e condizione dell'opera e della fattura, di quelle che ha il coro della chiesa di S. Maria di Venezia che è detta Ca' Grande » e cioè della chiesa di S. Maria dei Frari.

Il lavoro fu terminato nel 1477, come risulta anzitutto dall'iscrizione posta sul basamento a sinistra che dice:

MARCUS QUONDAM JOHANNIS PETRI DE VICENTIA FECIT HOC OPUS ANNO 1477

e a destra, che dice:

TEMPORE DOMINI ETHORIS EXECUTORIS TESTAMENTI PRESBITERI JULIANI ANNO 1477.

Risulta poi anche da un frammento, tratto dal quaderno dei Camerari della Chiesa di S. Maria di Spilimbergo dell'anno 1477, dal quale apprendiamo che Marco Cozzi ricevette « denari e biade sopra l'opera del coro, del lituril e del pozzal delli organi » ([2]), infine, dalla notizia, resa nota dal Carreri e tratta anch'essa dal quaderno dei Camerari, da cui risulta che nelle spese comuni di quell'anno (cioè il 1477) « fu fatto un licôf » o festa di completamento per il maestro Marco e la sua bottega ([3]).

([1]) V. Joppi, *Contributo IV ed ultimo alla storia dell'arte in Friuli,* Venezia 1887, pp. 110-111.

([2]) V. Joppi, *op. cit.,* p. 94

([3]) F.C. Carreri, *Del coro e degli antifonari di Spilimbergo,* Udine 1896, p. 196.

Il coro ed il leggio, dietro iniziativa dell'arciprete Antonio Fabricio, venivano restaurati nel 1866, dall'abile stipettaio-intarsiatore Antonio Giacomello. Attualmente il coro si trova nella chiesa di S. Pantaleone, mentre il leggio è ancora in Duomo.

S'impone ora un esame più approfondito del lavoro spilimberghese. Il coro (fig. 1) è costituito da 24 stalli su due gradoni, ossia doppi, 12 per lato, della stessa forma, qualità e fattura di quelli che ha il coro dei Frari a Venezia (fig. 2) ed il riferimento, come abbiamo visto, è esplicito nel contratto, eccettuato il particolare che il coro veneziano ha le cattedre su tre gradoni.

Gli intagli sono eseguiti su legno di noce, le intarsiature su legno di acero, ebano, ciliegio, mogano e pero. Gli stalli inferiori presentano sui dossali semplici motivi geometrici, giocati sul sovrapporsi ed alternarsi di rombi, quadrati e cerchi. Gli stalli superiori, invece, sono sormontati dalla mezza figura di un santo a rilievo e da formelle intarsiate.

I Santi racchiusi nelle formelle sono riconoscibili perché hanno in mano o accanto, ben visibili, i tradizionali contrassegni o attributi.

Le cornici che racchiudono i busti dei Santi sono abilmente intagliate con motivi a viticci, a conchigliette e testimoniano una mano ricercata e sapiente. Le tarsie, nella parte inferiore del dossale, sono decorate con motivi prospettici riferibili chiaramente a Lorenzo Canozzi.

Nella parte superiore del coro di Spilimbergo ritroviamo numerosi pinnacoli, guglie e volute di derivazione gotica, accanto alle tipiche conchiglie rinascimentali, a testimonianza di una contaminazione di motivi gotici e rinascimentali che già avevamo riscontrato nel coro dei Frari a Venezia.

Un pur sommario confronto fra i due lavori ci fa riconoscere immediatamente l'identica struttura stilistica: quali la scansione degli stalli, le tarsie sormontate dai busti a rilievo dei Santi, i motivi geometrici degli stalli inferiori, gli innumerevoli motivi gotici della parte superiore.

Lo stesso contratto per l'esecuzione del coro ci conferma

come il Cozzi si sia impegnato ad eseguire il coro spilimberghese sull'esempio di quello veneziano.

Non è possibile, quindi, condividere il dubbio del Mariacher, che non riconosce nell'autore del coro di Spilimbergo lo stesso del coro dei Frari ([4]). Infatti, al di là delle prove documentarie in nostro possesso (iscrizioni sul basamento del coro, contratto reso noto dallo Joppi, frammenti tratti dal libro dei Camerari del Duomo) è possibile, mediante un'attenta analisi dei due lavori, riconoscere nel Cozzi l'autore di entrambi i cori.

Le cornici che racchiudono i busti dei Santi e delle Sante presentano, in entrambi i cori, un pregevole intreccio di viticci, di foglie e grappoli d'uva. In basso, al centro si nota un cantaro panciuto da cui escono lunghi rami attorcigliati. La disposizione delle foglie, con le nervature in rilievo, dei grappoli dagli acini turgidi, è identica nei due cori. Riconosciamo, quindi, in questo lavoro d'intaglio, la stessa abile mano che riprende il medesimo modello.

Particolare attenzione merita, inoltre, il confronto delle tarsie. La tarsia (fig. 3) con vedute prospettiche di città rimanda alla pittura prospettica del '400, di cui il momento paradigmatico è rappresentato da Piero della Francesca. Numerosi artisti si cimentarono in questa difficile arte e tra questi ricordiamo Lorenzo Canozzi da Lendinara del quale il Pacioli, in un passo del « De divina proportione », ricorda l'attività nel coro dei Frari, affermando che « Maestro Lorenzo Canozzo da Lendenara qual medesimamente in dicta facultà (prospettica) fò alli tempi suoi supremo che 'l dimostrano per tutto le sue famose opere in tarsia del degno coro del Sancto a Padua e in Venezia a la Ca' Grande (Santa Maria dei Frari) » ([5]). La superficiale lettura del passo del Pacioli indusse la critica posteriore a ritenere che l'intero coro fosse opera dell'intarsiatore lendinarese.

([4]) G. MARIACHER, *I cori lignei di S. Maria Gloriosa dei Frari e del Duomo di Spilimbergo,* in « Ateneo Veneto », 1939, Vol. 126, n. 1-2, p. 71.

([5]) L. PACIOLI, *De divina proportione,* Venezia 1509.

L'attribuzione al Canozzi dell'intero coro dei Frari è viceversa smentita dall'iscrizione autografa:

MARCUS Q. JOHANNIS PETRI DE VICETIA
FECIT HOC OPUS 1468

scoperta dal Cicogna, agli inizi dell'800, sul fianco di uno degli stalli. Sicché si deve dedurre che il passo del Pacioli va inteso alla lettera, nel senso che Lorenzo Canozzi deve aver fornito i cartoni delle tarsie con vedute prospettiche di città (lavoro per il quale era giustamente famoso), collaborando con lo stesso Cozzi all'esecuzione delle vedute.

Ritornando ora alle tarsie del coro di Spilimbergo, ritroviamo anche qui quella poetica varietà e precisione di soluzioni prospettiche, quella cubatura degli edifici che si lega e si articola nelle più diverse situazioni di spazio, che avevamo già visto a Venezia (fig. 4).

Si può concludere, quindi, affermando che i cartoni dei disegni del Canozzi venivano, evidentemente, ripetuti più volte dal nostro artista nei suoi vari lavori.

Ma la parte del coro che più ci interessa è quella riguardante la serie di busti a rilievo dei Santi e delle Sante. Il Mariacher vede appunto in queste figure la mano di un diverso intagliatore e proprio la diversità stilistica dei busti gli permette di ribadire la presenza di un maestro tedesco ai Frari (già sostenuta dalla studiosa tedesca Gertrude Otto) ([6]), mentre a Spilimbergo il Cozzi avrebbe operato solo. In effetti, alcune sgrammaticature compositive, alcune incertezze anatomiche, che non erano reperibili nel coro dei Frari a Venezia, lo sono, viceversa, nel

([6]) G. Otto, *Die Reliefs am Chorgestühl der Frari-Kirche in Venedig, das Werk eines Deutschen*, in « Mitteilungen Kunsthistorisches Institutes in Florenz », luglio 1939, pp. 173-182. La studiosa tedesca vede in questi busti, particolarmente nelle raffigurazioni femminili, la mano di un maestro tedesco. La Otto identifica questo ipotetico maestro con un seguace della scuola strasburghese e più precisamente dei suoi due più illustri rappresentanti: il Maestro di Dangolscheimer e Nicolò Gerhaert.

lavoro spilimberghese. Basta osservare, ad esempio, il S. Sebastiano così forzato e disarmonico, oppure S. Giovanni molto espressionistico nel volto allungato e nelle mani ossute e sproporzionate, mani gigantesche che ritroviamo anche in altri busti (fig. 5). Tutto questo è sufficiente, tuttavia, per sostenere con il Mariacher un autore diverso da quello dei Frari per il lavoro spilimberghese?

A mio avviso, no. Infatti, se questi particolari possono, forse, confondere il nostro discorso, l'impostazione generale delle figure dei Santi e delle Sante rimane comunque riconducibile a quella dei Frari.

La S. Caterina e la S Lucia del coro di Spilimbergo, rimandano a quelle quasi simili, di Venezia (fig. 6). Anche qui il volto è infantilmente paffuto, gli occhi sono allungati, la piccola bocca è piegata in un lieve sorriso, i capelli gonfi ai lati del volto scendono in bande attorcigliate sulle spalle, mentre egualmente sobrio è il panneggio dell'abito. Anche il S. Sebastiano, pur disarmonico nelle forme, tenta di riprodurre quel lieve *hanchement* che, forse, nel S. Sebastiano a Venezia è più contenuto ma non meno evidente.

Per spiegare queste sproporzioni compositive, sarà bene tener presente alcuni fatti. Innanzitutto a Venezia Marco lavora con la collaborazione del fratello Francesco e del figlio Giovanni ([7]). La mole del lavoro richiedeva, evidentemente, la partecipazione di più maestri all'esecuzione dell'opera. A Spilimbergo, invece, lavorano solamente Marco ed il figlio Giovanni; si può avanzare, quindi, l'ipotesi che il nostro artista abbia cercato di « rimpiazzare » il fratello, scegliendo tra la cerchia degli intagliatori locali qualcuno, magari precedentemente conosciuto, che lo affiancasse. Indubbiamente il figlio Giovanni ebbe una parte considerevole nell'esecuzione del lavoro, come attestano i documenti ([8]), tutta-

([7]) P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia,* Venezia 1893, pp. 64. 83-84-85.

([8]) P. Paoletti, *op. cit.*, p. 85.

via non si può nemmeno scartare l'ipotesi di un maestro di una certa fama che abbia prestato la sua collaborazione a Spilimbergo.

Va rilevata, a questo proposito, la contemporanea presenza nello spilimberghese di Bartolomeo dall'Occhio, primo titolare di una bottega autonoma in Udine, il quale, nel 1475, cioè lo stesso anno in cui il Cozzi lavorava a Spilimbergo, era impegnato nell'esecuzione di un'ancona dipinta e dorata per la chiesa di S. Maria di Lestans (9). La vicinanza dei due luoghi fa senz'altro pensare ad una possibile collaborazione dei due artisti, anche se la loro conoscenza si può far risalire ancora più indietro. Il coro dei Frari reca, infatti, sull'iconostasi un Crocifisso (fig. 8) assai simile a quello che si può vedere nella Cappella delle Reliquie del Duomo di Udine (fig. 7) e poiché questo Crocifisso udinese fu pagato nel 1473 a Bartolomeo dall'Occhio, come ha recentemente dimostrato il Gioseffi (10), se ne deve dedurre che Bartolomeo avesse visto precedentemente il Crocifisso dei Frari.

L'affinità di interesse verso l'ambiente artistico e culturale di Venezia, la stessa sensibilità verso il nuovo messaggio rinascimentale, il riproporre modelli tradizionali, « registrandoli per così dire sul donatellismo maturo » (11), riscontrabili sia nel Cozzi, che in Bartolomeo dall'Occhio, avvalorano l'ipotesi di una collaborazione tra i due artisti nel coro di Spilimbergo, maturata da una precedente comunanza di lavoro a Venezia. Collaborazione, del resto, che potrebbe benissimo spiegare quelle differenze stilistiche che si riscontrano nel coro di Spilimbergo rispetto a quello dei Frari e che non si possono altrimenti giustificare in chi, come il Cozzi ed il figlio Giovanni, lavorava per la seconda volta su cartoni e su modelli già noti e sperimentati. Infatti, mentre Marco Cozzi, perfettamente integrato nell'ambiente vene-

(9) V. JOPPI, *op. cit.*, p. 183.

(10) D. GIOSEFFI, *Problemi di storia dell'arte lignea in Friuli,* in « Arte in Friuli, arte a Trieste », 1, Udine 1975, p. 9. Il Gioseffi rileva come ancora alla fine del Settecento il Faccioli sapesse che il Crocifisso della Cappella delle Reliquie fosse opera di un Maestro Bartolomeo.

(11) D. GIOSEFFI, *ibidem.*

ziano, ha potuto formarsi accanto ad artisti di grande fama e bravura, e soprattutto è sempre rimasto in linea con la moda (il gusto rinascimentale allora in piena evoluzione), Bartolomeo dall'Occhio a Venezia è arrivato, presumibilmente, attorno al 1465, mentre Marco Cozzi lavorava ai Frari, da un ambiente (quello friulano) che, sebbene gravitante intorno all'area veneta, aveva tuttavia difficoltà a mantenere il passo con le continue novità e possibilità artistiche ed espressive provenienti dalla città lagunare.

E Bartolomeo dall'Occhio sembra tradurre nelle formelle di Spilimbergo (vediamo ad es. il busto di S. Giovanni) (fig. 5) quella stessa tensione lineare, quei tratti accigliati e duri, quegli stessi ritmi serrati e drammaticamente vibranti che ritroviamo nel Crocifisso udinese (fig. 10).

Possiamo, quindi, concludere proponendo la possibile collaborazione di Bartolomeo dall'Occhio a fianco dell'intagliatore vicentino, nell'esecuzione del coro spilimberghese, senza peraltro togliere alcun merito a Marco Cozzi che, grazie alla sua maturata esperienza artistica, resta il regista assoluto di questo lavoro.

Tali conclusioni, già esposte in un mio precedente lavoro ([12]) sono ora riprese, nella loro totalità, dal prof. Aldo Rizzi, nel suo recente volume (giugno 1979) *Profilo di Storia dell'arte in Friuli. Il Quattrocento e il Cinquecento.* Il fatto che questo attento studioso della storia dell'arte friulana abbia accettato le mie stesse conclusioni sul coro ligneo di Spilimbergo, mi conforta nell'idea che il mio lavoro sia in sostanza vicino alla verità.

([12]) M. CAUFIN, *Marco Cozzi ed il coro ligneo di Spilimbergo,* Tesi di laurea, Università di Trieste, Facoltà di Magistero, a.a. 1976-1977, relatore: Maria Walcher.

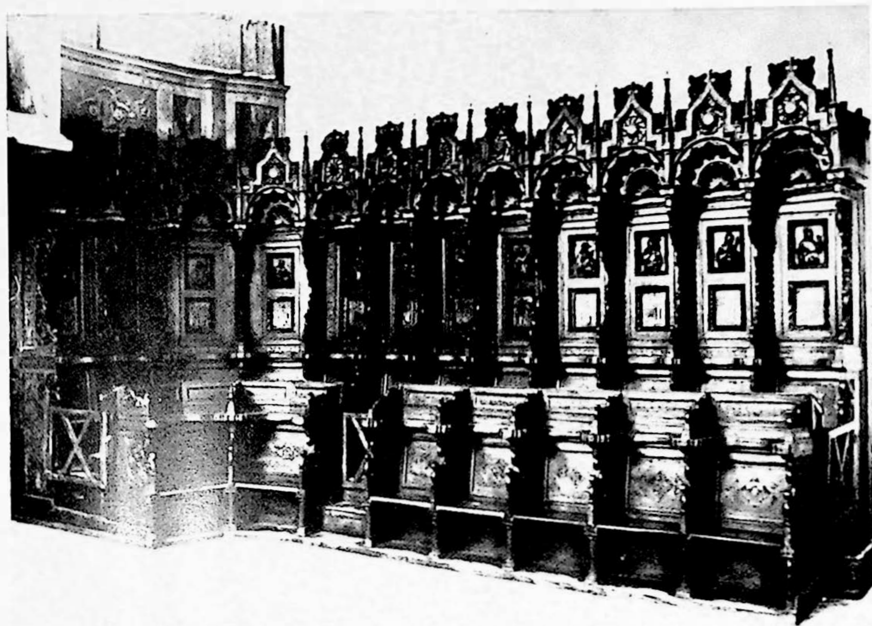


Fig. 1
Spilimbergo, Chiesa di San Pantaleone. Coro ligneo (Marco Cozzi).



Fig. 2
Venezia, Chiesa dei Frari. Coro ligneo (Marco Cozzi).



Fig. 3
Spilimbergo, Chiesa di San Pantaleone. Tarsia (dal coro ligneo di Marco Cozzi).



Fig. 4
Venezia, Chiesa dei Frari. [illegible] (dal coro ligneo di Marco Cozzi).

Fig. 5
Spilimbergo, Chiesa di San Pantaleone. S. Giovanni (dal coro ligneo di Marco Cozzi).



Fig. 6
Venezia, Chiesa dei Frari. Santa Caterina (dal coro ligneo di Marco Cozzi).



Fig. 7
Udine, Duomo. Particolare del Crocifisso (Bartolomeo dal. l'Occhio).



Fig. 8
Venezia, Chiesa dei Frari. Crocifisso dell'iconostasi.

Giuseppe Bergamini

NOTE SU ALCUNI AFFRESCHI DEL QUATTRO E CINQUECENTO NELLO SPILIMBERGHESE

Cittadina quanto mai attiva sul piano culturale, Spilimbergo conserva tuttora preziose testimonianze del suo nobile passato artistico: basti pensare al Duomo che, dopo la distruzione totale o parziale delle chiese maggiori di Gemona e di Venzone rimane la più bella costruzione sacra gotica di tutto il Friuli; o agli stalli lignei di Marco Cozzi, ora in S. Pantaleone, dove intaglio ed intarsio felicemente si sposano; agli antifonari di Giovanni de Cramariis, interessante prodotto del maggiore miniatore friulano di tutti i tempi; alle leggiadre sculture in pietra di Giovanni Antonio Pilacorte, alle premanieristiche tele del Pordenone...

Non meno conosciute dagli studiosi e dagli estimatori d'arte sono le opere presenti negli immediati dintorni, in special modo i numerosi affreschi rinascimentali. Alcuni dei quali, per curiosa coincidenza, per le complesse problematiche che li interessano (non sempre del tutto risolte neppure dagli ottimi studi) sono stati in questi ultimi anni al centro di discordi giudizi e valutazioni: un motivo in più, dunque, per riproporli all'attenzione, non foss'altro che per un'ulteriore meditazione.

Una Crocefissione in S. Giovanni Battista in Spilimbergo

E' una delle più singolari pitture quattrocentesche del Friuli. La sua scoperta è relativamente recente, giacché fino al 1933 l'altar maggiore della chiesa di S. Giovanni Battista conteneva una modesta pala secentesca rimossa appunto in quell'anno per necessità di restauro. Al di sotto, perfettamente conservato nella

sua integrità, apparve l'affresco della Crocefissione. Appena segnalato dal Linzi [1] e reso noto dal Querini che gli ha dedicato un lungo attento studio [2], è opera che si diversifica da ogni altra sia per la vitalità cromatica che per l'evidenza drammatica e caricaturale che contraddistingue le figure, pervase da un senso esasperato e allucinante del grottesco. Il Querini ritiene l'affresco eseguito in tempi diversi e da mani diverse: ad un primo maestro teutonico, assegna il Cristo e la parte mediana della composizione (gruppi di cavalieri e di angeli, già imbevuti di friulanismo, del 1490-1500); ad un secondo maestro, operante nel 1500-1515, le figure femminili ed i soldati ai piedi della croce.

Pare però preferibile ritenere tutta la composizione dipinta da un unico artista: le visibili fratture tra le varie parti, che indicano altrettante giornate di lavoro, non intaccano la sostanziale unità stilistica del brano. Quanto all'autore, sembra indubbio si tratti di maestro nordico, probabilmente austriaco, che esaspera e carica di drammaticità, fino al limite di rottura, quell'espressionismo che già era presente nelle opere di un Vitale o di un Tomaso (e soprattutto dei loro seguaci ed imitatori) in Friuli o nel Veneto.

Profili di volti del tipo spilimberghese, ad esempio, sono già visibili negli affreschi che sul finire del Trecento un maestro austriaco a conoscenza della pittura vitalesca eseguì per la parrocchiale di Coccau. Affreschi che ben si apparentano, pur precedendola di almeno mezzo secolo, a questa Crocefissione, che abbiamo ritenuto di poter collocare alla metà del XV secolo [3].

(1) T. Linzi, *Il duomo di Spilimbergo e le chiese minori*, Udine 1952, p. 28.

(2) V. Querini, *Contributi allo studio della pittura medievale nel Friuli Occidentale. II*, in « Il Noncello » 10 (1958), pp. 10-27. Le idee del Querini riappaiono in *La chiesa di S. Giovanni Battista e la Confraternita dei Battuti di Spilimbergo. Memorie storiche*, a cura della parrocchia, Spilimbergo 1961, pp. 10-14.

(3) G. Bergamini, in *Affreschi del Friuli*, Udine 1973, p. 122.

Sostanzialmente vicino a questa tesi è anche il Rizzi, che trattando per ultimo l'affresco, lo definisce nordico, rilevando tuttavia che « il substrato vitalesco e quello tomasesco sono palmari » ([4]).

AFFRESCHI NELLA FACCIATA DEL CASTELLO DI SPILIMBERGO

Gli affreschi che ornano la facciata del Castello di Spilimbergo, e che mostrano entro un ricco apparato decorativo cavalli con palafrenieri, Virtù teologali e cardinali, sono da lungo tempo oggetto di una complessa vicenda artistica ruotante attorno ai nomi di Dario da Treviso, del Pordenone giovane, di un ignoto « pictor vagabundus » di educazione ferrarese. Gli studiosi Goi e Metz che ben l'hanno riassunta in un saggio del 1971 ([5]) preferiscono però attenersi al nome proposto per primo dal Furlan ([6]), Andrea Bellunello, e ne avallano anzi la tesi (basata su confronti stilistici) segnalando documenti attestanti la presenza del Bellunello a Spilimbergo tra il 1479 ed il 1485. Concludono dicendo che « i documenti ...prodotti non equivalgono beninteso alla firma sulla facciata e di conseguenza si potrà arzigogolare ancora. Con poco frutto però » ([7]). Anche il Rizzi, d'altra parte, è della stessa opinione ([8]), così che Caterina Furlan può affermare che « l'assegnazione al Bellunello [degli affreschi del Castello di Spilimbergo] è ormai un fatto criticamente scontato » ([9]).

([4]) A. RIZZI, *Profilo di storia dell'arte in Friuli. 2. Il Quattrocento e il Cinquecento*, Udine 1979, p. 56.

([5]) P. GOI-F.METZ, *Alla riscoperta del Pordenone. Ricerche sull'attività di Giovanni Antonio Pordenone in Friuli*, in « Il Noncello » 33 (1971), pp. 105-109.

([6]) I. FURLAN, *Andrea Bellunello e gli affreschi del Castello di Spilimbergo*, in « Sot la nape » 4 (1958), pp. 41-46.

([7]) P. GOI-F. METZ, *Alla riscoperta del Pordenone*, cit., p. 108.

([8]) A. RIZZI, *Contributo agli studi sul Bellunello*, in « Ce fastu? » 33-35 (1957-59), pp. 173, 200; ID., *Profilo di storia dell'arte*, cit., p. 65.

([9]) C. FURLAN, *Bergamini Giuseppe, Affreschi in Friuli* (recensione), in « Il Noncello » 37 (1973), p. 271.

Lungi da noi l'idea di voler « arzigogolare » ancora su questi affreschi, anche se dubitiamo molto — vista la loro impaginazione — che possano essere del Bellunello, specie se messi in relazione con quelli di Bagnara, Gleris, Savorgnano di S. Vito, Arzenutto, che pure gli sono attribuiti. Rimane il fatto che questi affreschi si vogliono necessariamente assegnare ad un pittore di cui si sa tutto o quasi, senza tener conto che anche l'ultimo Quattrocento, al pari di altri periodi, è ancora in parte da scoprire e in parte da ricostruire.

Si pensi solo al « caso » clamoroso di Giovanni de Cramariis, artista del tutto ignoto fino ad una decina di anni fa ed oggi già accreditato di un discreto numero di pitture e miniature (alle quali ultime converrà ancora aggiungere quelle contenute nel « Libro d'ore romano », cod. 12, anno 1471, della Biblioteca Arcivescovile di Udine).

Degli affreschi di Spilimbergo, il brano più conosciuto è quello dello « scudiero con cavallo », giacché si è sempre guardato esclusivamente all'elemento figurativo: si osservino anche le decorazioni marginali. Non sono proprie del repertorio di un miniatore?

Un momento di ripensamento, dunque, su questi affreschi, nonostante tutto: per evitare, almeno, di dilatare a dismisura e in direzioni diverse il corpus delle opere del Bellunello, e per non correre anche noi, come accadde ai contemporanei, il pericolo di credere « Zeusi ed Apelle » un pittore da sei meno meno.

Non certo protagonista dell'arte friulana, come lo vollero Cavalcaselle e Zotti, Marini e Someda de Marco, quanto piuttosto « vox clamantis in deserto »: questo sì, ma voce stonata.

Affreschi di Gianfrancesco da Tolmezzo a Barbeano e Provesano

Personalità ben più robusta di quella del Bellunello, Gianfrancesco da Tolmezzo può essere considerato, più ancora che l'impacciato Domenico da Tolmezzo, il vero iniziatore del Rina-

scimento friulano, almeno per quanto attiene la pittura. Di lui si conosce la località di nascita, Socchieve, ma non la data, che si fa risalire alla metà del XV secolo, sulla scorta della prima opera datata (affreschi nella parrocchiale di S. Nicolò di Comelico, 1482), che lo mostra già in possesso di una tecnica matura e di un'ormai sicura poetica.

Due cicli di affreschi di Gianfrancesco si trovano nello Spilimberghese, e sono stati anche oggetto di recenti studi: quello della chiesa di S. Antonio a Barbeano e quello della parrocchiale di Provesano. Ad agitare le quiete acque della datazione dei dipinti di Barbeano (Dottori della chiesa, Profeti ed Evangelisti nella volta del coro; Natività, Epifania, Assunzione e Giudizio Universale nelle pareti del coro) ha pensato recentemente Aldo Rizzi ([10]), dicendoli eseguiti nel 1481, un anno prima di quelli di S. Nicolò di Comelico.

Prima d'oggi ci si limitava a datare il ciclo di Barbeano a « prima del 1489 », facendo riferimento al documento del 20 novembre 1489 riportato in regesto dallo Joppi: « il pittore Gio.Francesco cede ai nobili di Spilimbergo un credito di duc. 40 dovutigli per pitture eseguite nella chiesa campestre di Barbeano » ([11]). La somma sarà poi pagata dal soprintendente della chiesa di Barbeano il 16 agosto 1491 ([12]). Rizzi invece riporta in luce un documento del 1481 reso noto dal Cavalcaselle (Gianfrancesco viene investito di un piccolo feudo dai Signori di Spilimbergo) per dedurre che non nel 1489 ma nel 1481 Gianfrancesco avrebbe lavorato a Barbeano: ciò che era già stato supposto dal Marchetti nel 1965 ([13]).

([10]) A. Rizzi, *Profilo di storia dell'arte*, cit., pp. 71-72.

([11]) V. Joppi, *Nuovo contributo alla storia dell'arte nel Friuli*, Venezia 1887, p. 78.

([12]) G.B. Cavalcaselle *La pittura friulana del Rinascimento* (1876), a cura di G. Bergamini, Vicenza 1973, p. 23 nota 6.

([13]) G. Marchetti, *Gianfrancesco da Tolmezzo ai Forni Savorgnani*, in « Il Friuli » 4 (1965), p. 9.

Questa dunque sarebbe la prima opera del pittore ed il Rizzi vi nota « i refusi prospettici, le sgrammaticature anatomiche e la pesantezza delle forme (mutuate, sembra, anche dalla coeva produzione lignea) », tutte cose che « ribadiscono la priorità di questo ciclo rispetto all'opera di S. Nicolò di Comelico. In conclusione l'episodio di Barbeano tradisce le smagliature e le incoerenze tipiche dell'esordiente... » ([14]).

Va tuttavia rilevato che — come dice Italo Furlan — « in verità il linguaggio del pittore appare pienamente formato, con le sue peculiari caratteristiche, fin dal suo primo apparire. Lo sviluppo successivo, lungo un ventennio, è quasi inavvertibile » ([15]). Proprio per questo motivo, l'anticipare al 1481 il ciclo di Barbeano, anche ammesso che la data sia quella giusta, non ci aiuta a conoscere qualcosa di più sulle origini artistiche del pittore: le quali rimangono — ancora — avvolte nel più fitto mistero.

Una sbandamento di codice Gianfrancesco ha, invece, negli affreschi del coro della parrocchiale di Provesano, dove per alcune scene si trova ad operare una « traduzione » da stampe dello Schongauer (come aveva intuito il Cavalcaselle e come per primo ha rilevato il Marini) ([16]) e dall'incisore tedesco I.A.M. Ma questo è un problema che pare ormai risolto dal punto di vista critico. Se mai, può essere utile tenere presente l'ipotesi di Italo Furlan che ritiene l'incontro di Gianfrancesco con l'opera incisa dallo Schongauer avvenuto intorno al 1490 « a Pordenone, centro vivacemente aperto agli ambienti umanistici transalpini » ([17]).

([14]) A. Rizzi, *Profilo di storia dell'arte*, cit., p. 73.

([15]) I. Furlan, *Per Gianfrancesco da Tolmezzo*, in *Aviàn*, Udine 1965, p. 58.

([16]) G.B. Cavalcaselle, *La pittura friulana*, cit., p. 25, p. 129 nota 44, ill. 13; R. Marini, *Arte veneta e arte nordica in Gianfrancesco da Tolmezzo*, in « Emporium » ottobre 1955, pp. 162-166.

([17]) I. Furlan, *Per Gianfrancesco*, cit., p. 59.

Giovanni Antonio Pordenone a Valeriano, Vacile e (forse) Gaio

Non c'è niente di più sconcertante che studiare il problema delle origini della pittura di Giovanni Antonio Pordenone: perché leggendo i vari scritti, che dal Vasari in qua si sono succeduti, si ha modo di pensare che, veramente, la critica d'arte è una materia che dà ampio spazio alla possibilità e che, in mancanza di documenti, di scritte esplicative, di testimonianze sicure, l'occhio (il confronto stilistico nel caso) è quanto di più soggettivo possa esistere: io vedo, tu vedi, egli vede... cose diverse!

Come tutti gli studiosi sanno, è la parrocchiale di Valeriano a conservare la prima opera datata e firmata dal Pordenone, quel trittico a fresco con i Santi Valeriano, Michele arcangelo e Giovanni Battista che solo per miracolo si è salvato nel 1976, quando il terremoto ha semidistrutto la chiesa.

1506: e prima?

Ripescare il passo del Vasari (prima stesura delle *Vite,* 1550, cioè appena undici anni dopo la morte del Pordenone: « Dicono alcuni che nel Friuli suo paese, per una peste essendo giovane Giovanni Antonio, si diede in contado a dipignere a fresco: et di quella arte venne sì pratico, che in quei luoghi gli fu dato nome, di maestro molto valente e espedito ») ([18]) e ricercare le opere « in contado », come hanno fatto Goi e Metz che gli attribuiscono le stinte figure del piccolo coro della parrocchiale di Gaio ([19]), oppure tentare improbabili attribuzioni, come quelle

([18]) G. Vasari, *Le Vite...*, Firenze 1550, ristampa a cura di C. Ricci, Firenze 1927, IV vol., p. 237. Molto più conosciuto (e più « lirico ») è lo stesso passo nella edizione del 1565, dove è possibile tuttavia notare come il Vasari abbia nel tempo « romanzato » la notizia: « Avendo dunque costui apparato i principii dell'arte, fu forzato, per campare la vita da una mortalità venuta nella sua patria, cansarsi. E così, trattenendosi molti mesi in contado, lavorò per molti contadini diverse opere in fresco, facendo a spese loro esperimento del colorire sopra la calcina... ».

([19]) P. Goi-F.Metz, *Alla riscoperta del Pordenone*, cit., pp. 110-113.

della « Madonna Douglas », della Resurrezione del 1503 del Duomo di Pordenone, di mediocri affreschi votivi sparsi per la Furlanìa? ([20]).

Forse, nella perdurante incertezza che domina gli studi del primo trentennio di vita dell'artista, e che coinvolge anche il ciclo d'affreschi di Vacile, dal Muraro stranamente riportato a Pellegrino da S. Daniele, com'era vecchia idea dello Schwarzweller ([21]), converrà rifiutare tutte le proposte di opere precedenti il trittico di Valeriano, così come han fatto anche la Dell'Agnese Tenente e il Rizzi ([22]) e, prima di avanzarne altre, aspettare un po', interrogando meglio i monumenti sicuri o ricercando, così come hanno già iniziato a fare Goi e Metz, tutte le fonti documentarie possibili.

Allora forse, chiarita meglio anche la poetica di Gianfrancesco, del Pellegrino, del Martini, potrà delinearsi nella maniera più accettabile la figura del Pordenone « pre Valeriano »: quello che, giovane ancora, faceva pratica in una terra quanto mai ricca di testimonianze artistiche, il « contado » spilimberghese.

([20]) Cfr. soprattutto: C. GILBERT, *The earliest work of Pordenone*, in « Arte Veneta », 1962, p. 152 e segg.; I. FURLAN, *Precocità artistica di G.A. Pordenone*, in « Il Noncello » 9 (1957), pp. 65-76; ID., *Giovanni Antonio Pordenone*, Milano 1966, pp. 7-8; G. FIOCCO, *Giovanni Antonio Pordenone*, 3ª ed., Pordenone 1969, pp. 171-175.

([21]) M. MURARO, *Del Pordenone e della principale linea di sviluppo della sua arte*, in « Ateneo Veneto », gennaio-dicembre 1971, p. 167: « il ciclo di Vacile ... sembra essere piuttosto opera di Pellegrino da S. Daniele in un momento non molto lontano dagli *Evangelisti* dipinti verso il 1489 sulla volta del presbiterio di S. Antonio a S. Daniele »; K. SCHWARZWELLER, *Giovanni Antonio da Pordenone*, dissertazione di laurea, Göttingen 1935, p. 160.

([22]) G. BERGAMINI, *Note* a G.B. CAVALCASELLE, *La pittura friulana*, cit., p. 137; L. DELL'AGNESE TENENTE, *Sull'attività giovanile del Pordenone: la formazione e le esperienze romane*, in « Arte Veneta » XXVI (1972), pp. 39-41; A. RIZZI, *Profilo di storia dell'arte*, cit., p. 133.

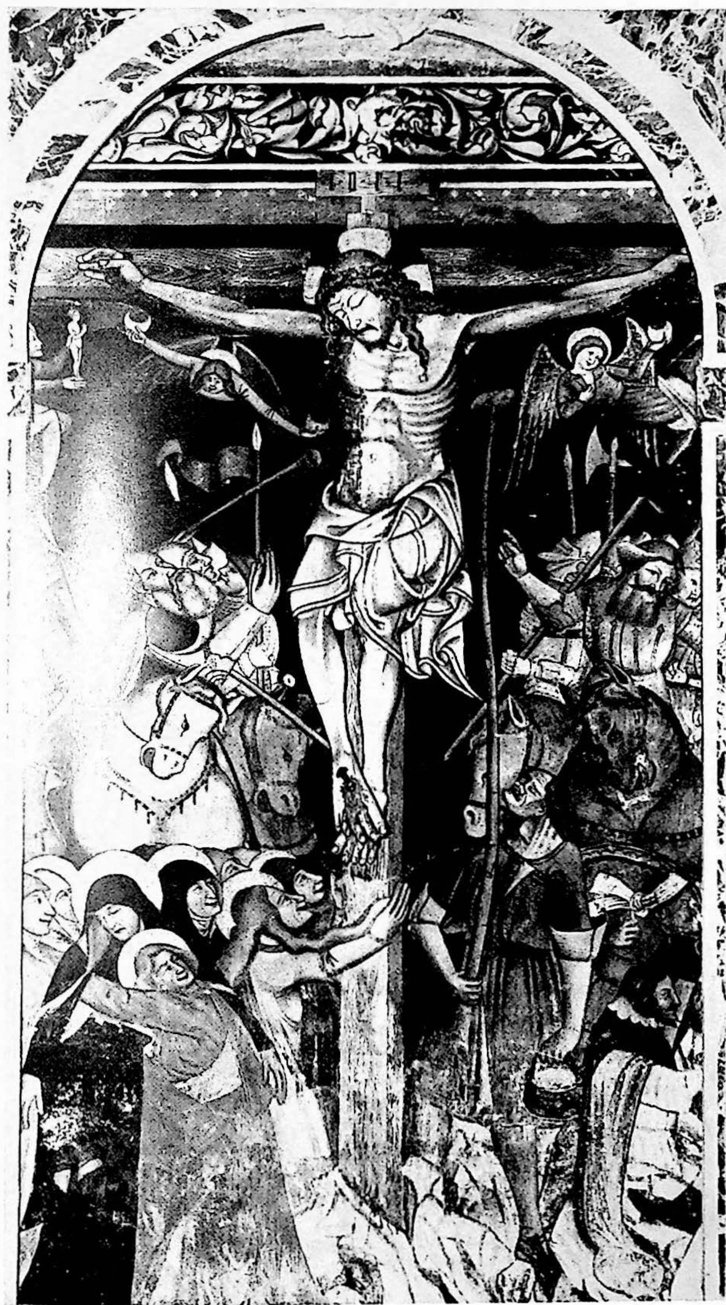


Fig. 1
Spilimbergo, Chiesa di S. Giovanni. *Crocefissione*.



Fig. 2
Spilimbergo, Chiesa di S. Giovanni. *Crocefissione* (partic.).

Fig. 3
Coccau, Parrocchiale. *Compianto sul Cristo morto.*





Fig. 4
Spilimbergo, Castello. *Palafreniere con cavallo.*



Fig. 5
Spilimbergo, Castello. *Motivi decorativi.*



Fig. 6
Provesano, Parrocchiale. Gianfrancesco da Tolmezzo, *Cristo davanti ad Erode.*

Fig. 7
Provesano, Parrocchiale. Gianfrancesco da Tolmezzo, *Cattura di Cristo*.



Fig. 8
Barbeano, Chiesa di S. Antonio abate. Gianfrancesco da Tolmezzo, *Affreschi della volta del coro*.

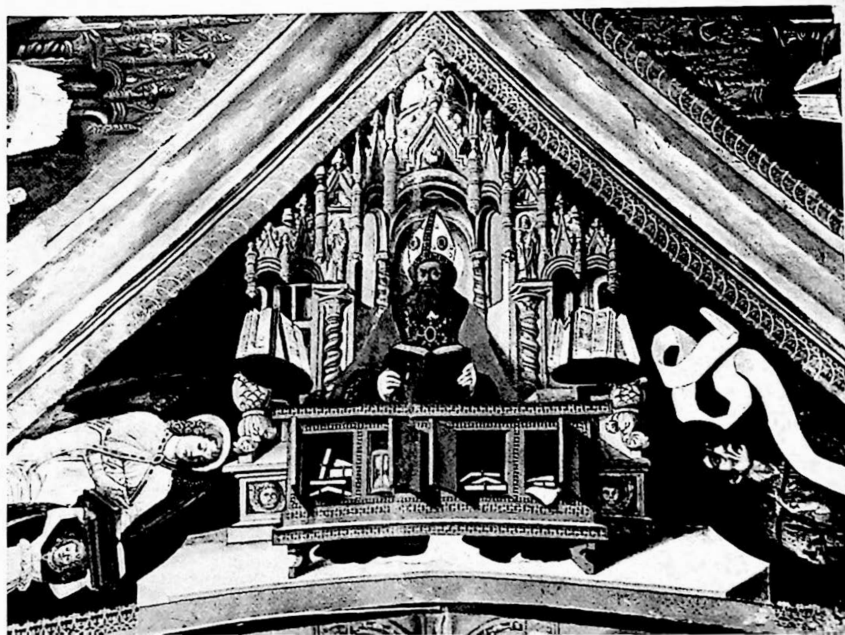




Fig. 9
Valeriano, Parrocchiale. G.A. Pordenone, *San Michele, S. Giovanni Battista, S. Valeriano.*



Fig. 10
Vacile, Parrocchiale. G.A. Pordenone, *Davide.*



Fig. 11
Gaio, Chiesa di San Marco. G.A. Pordenone (?), *Eterno Padre*.

Caterina Furlan

IL FREGIO DI GIOVANNI DA UDINE NEL CASTELLO DI SPILIMBERGO

Nell'autunno del 1533, a causa di infiltrazioni d'acqua che danneggiavano la cupola della Sacrestia nuova di S. Lorenzo, Giovanni da Udine, dall'ottobre dell'anno precedente impegnato nella decorazione a stucco della volta michelangiolesca, si allontano da Firenze e rientra in Friuli (1). Il suo proposito è quello di stabilirsi definitivamente a Udine e « finir sua vita in quella Città », come apprendiamo dalla supplica indirizzata il 24 febbraio 1534 al « Clarissimo signor Luogotenente et magnifici conseieri » del luogo (2). A tale data l'artista ha ormai alle spalle circa un ventennio di militanza alla corte papale dove ha operato per Leone X, Clemente VII e collaborato con Raffaello alle principali imprese del tempo: dalla Stufetta del cardinal Bibbiena alla Farnesina, dalle Logge vaticane a villa Madama (3). La sua fortuna è essenzialmente legata alla riscoperta della ricetta antica « degli stuchi, o vero incollati », a cui accenna anche il Fattucci nella corrispondenza con Michelangelo: « Per l'autra mia vi mandai la ricetta degli stuchi; et quanto ne volessi sapere di più l'apunto, fatevi leggere Vitrurio, che ne tratta... et

(1) C. Furlan, *Giovanni da Udine e Michelangelo,* in « Arte Veneta », XXIX (1975), pp. 150-55.

(2) La citazione è desunta da F. Di Maniago (*Storia delle belle arti friulane,* Venezia 1819, p. 253).

(3) Per una revisione della personalità dell'artista rinvio ai recenti e fondamentali apporti di N. Dacos (*Il trastullo di Raffaello,* in « Paragone », 213, 1969, pp. 3-19); EAD., *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance,* Leiden-London 1969; EAD., *Le Logge di Raffaello,* Roma 1977.

da Vitrurio gli à tratti maestro Giovanni da Udine » ([4]). Ancora: si deve al friulano la « codificazione » dei motivi decorativi a grottesche in una accezione totalmente nuova rispetto alle formulazioni dei pittori umbro-toscani che sul finire del Quattrocento erano stati incaricati da Sisto IV di decorare la cappella Sistina ([5]). La particolare visione e tecnica operativa di Giovanni da Udine è assimilabile infatti alla maniera « compendiaria » romana, esemplificata agli occhi degli artisti del tempo soprattutto attraverso gli affreschi neroniani della *Domus aurea,* come attesta il Vasari: « ...cavandosi da San Piero in Vincola fra le ruine et anticaglie del palazzo di Tito per trovare figure, furono ritrovate alcune stanze sotterra, ricoperte tutte e piene di grotteschine, di figure piccole e di storie con alcuni ornamenti di stucchi bassi. Per che andando Giovanni con Raffaello, che fu menato a vederle, restarono l'uno e l'altro stupefatti » ([6]).

Caratteristica dello stile di Giovanni è tuttavia lo sviluppo in senso naturalistico dei motivi desunti dall'antico nonché la ripresa dal vero di elementi del mondo animalistico e vegetale, che l'artista interpreta con sensibilità tipicamente « lagunare » ([7]). Rinviando ai fondamentali apporti di N. Dacos sull'argomento ed a quanto precisato dalla scrivente circa i rapporti intercorsi con Michelangelo, mi limito a sottolineare che, dopo la morte di Raffaello, Giovanni continua ad operare a Roma per oltre un decennio assumendo nel contempo importanti commissioni a Firenze: intorno al 1522 esegue infatti la decorazione di palazzo Medici, ricordata dal Vasari tra le « più belle et notabili cose » della città, mentre nel 1532 è incaricato da Clemente VII di decorare a stucco la cupola della Sacrestia nuova ([8]). Allo scorcio

([4]) C. FURLAN, *art. cit.,* 1975, p. 151. Per la fonte epistolare cfr. G. POGGI, *Il carteggio di Michelangelo,* III, Firenze 1973, p. 35.

([5]) N. DACOS, *art. cit.,* 1969, pp. 4-5.

([6]) G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori,* a cura di G. MILANESI, VI, Firenze 1906, p. 551.

([7]) N. DACOS, *op. cit.,* 1977, pp. 31-37.

([8]) C. FURLAN, *art. cit.,* 1975, pp. 150-53.

del quarto decennio risalgono inoltre i lavori in palazzo Grimani a Venezia: nella *Stanza di Diana* sono utilizzati schemi tipici della scuola raffaellesca con rilievi figurati alternati a motivi ornamentali, che creano effetti di rara suggestione e preziosità; in quella di Apollo, invece, stucchi e decorazione pittorica svolgono una funzione di complemento reciproco: al Salviati spettano le *Storie di Apollo,* campite nel soffitto intorno al rilievo centrale con *Febo sul carro,* mentre Giovanni è responsabile della decorazione a stucco, degli inserti dipinti negli scomparti angolari e di quelli oggi a malapena intuibili nel fregio parietale tra *Vittorie alate* a rilievo. In rapporto a tale intervento, l'artista annota nei *Diari*: « Iten fui pagato del 1540 ma non tropo bene. Ebe per chonto de la dita chamara ducati 80 »; analogo compenso aveva ricevuto nel 1539 per la *Stanza di Diana,* osservando: « ...fu pocho el pagamento [dell'abate Grimani], ma mi chontentai per essermi amicho et padrone » (9). Può essere utile a questo punto ricordare che la nobile famiglia svolse un ruolo di primissimo piano nell'introduzione di motivi dell'Italia centrale a Venezia. Inoltre il cardinale Domenico sin dal 1505 aveva avviato una raccolta di opere antiche, accresciuta dai nipoti Marino e Giovanni, successivamente confluita nello « statuario publico » della Repubblica di Venezia (10). L'interesse suscitato in ambito veneto dai nuovi moduli decorativi, di derivazione romana, è riflesso dall'Odeo Cornaro a Padova i cui affreschi, attribuiti in passato a Giovanni, sono stati acco-

(9) Per la decorazione di palazzo Grimani, presa in esame da V. Marpillero (*L'opera di Giovanni da Udine nel palazzo Grimani in S. Maria Formosa,* in « La Panarie », 1937, pp. 106-18), rinvio a I.H. Cheney (*Francesco Salviati's North Italian Journey,* in « The Art Bulletin », XLV, 1963, pp. 338, 342-43) con riferimento anche alle fonti documentarie citate nel testo.

(10) Per un ragguaglio sui membri della famiglia Grimani ed una esauriente analisi delle vicende della raccolta archeologica cfr. M. Perry, *The Statuario Publico,* in « Saggi e Memorie di Storia dell'Arte », VIII, 1972, pp. 75-150).

stati di recente al nome di Gualtiero Padovano, coadiuvato da Tiziano Minio negli stucchi ([11]). Com'è stato precisato dal Wolters, una delle composizioni della volta è ripresa da una stampa di Agostino Veneziano che spesso ha derivato le proprie incisioni da motivi di Giovanni da Udine ([12]). Anche questa via deve essere dunque tenuta presente nel valutare l'influsso esercitato dall'artista friulano nello sviluppo della pittura decorativa del Cinquecento ([13]).

Nel corso della successiva e pressoché definitiva permanenza in Friuli, sebbene risulti frequentemente impegnato in qualità di ingegnere e architetto, Giovanni è chiamato spesso a decorare le dimore di nobili amici o complessi religiosi; tra l'altro, l'artista aveva abbellito con stucchi anche la propria casa, sita in borgo Gemona ([14]). Sfortunatamente la maggior parte di tali opere sono oggi perdute; di conseguenza riesce difficile valutare la reale incidenza della sua presenza operativa in ambito veneto: fatta eccezione per l'Odeo Cornaro, essa è ritenuta infatti attualmente di scarso rilievo ([15]). Particolare interesse riveste pertanto, ai fini di una ricostruzione della sua produzione friulana, la descrizione di un perduto edificio udinese, tramandataci dal Boni. Trattasi del palazzo già appartenente al conte Pietro di Valvasone, nel quale erroneamente l'abate identifica una dimora dei conti di Spilimbergo, trovando corrispondenza tra un fregio ivi esistente

([11]) W. WOLTERS, *Tiziano Minio als Stuckator in Odeo Cornaro a Padova,* in « Pantheon », XXI (1963), pp. 20 e sgg; 222 e sgg.

([12]) W. WOLTERS, *art. cit.*, 1963, p. 224. Per le derivazioni di Agostino Veneziano cfr. M. PITTALUGA (*L'incisione italiana del '500*, Milano [1928], p. 160).

([13]) E. SACCOMANI, *Le « grottesche » venete del '500,* in « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti », CXXIX (1970-71), pp. 293-343.

([14]) A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Giovanni da Udine malnoto e misconosciuto,* in « Annuario del R. Liceo G.D. Romagnosi », Parma 1934, pp. 3-14.

([15]) E. SACCOMANI, *art. cit.,* 1970-71, p. 296.

e quello descritto dal Vasari a Spilimbergo ([16]). In altro vano dell'edificio il Boni ricorda un « fregio colorito a rosoni intrecciati di foglie, su quali scherzano varii uccelli vivi e naturali ». Dai quattro angoli si dipartiva una pianta « colle radici, li cui cavicoli, stendendosi da una parte all'altra, serpeggia[va]no intrecciando tutta la lunghezza del fregio, interrotto solamente da due quadretti con figure bianche su fondo rosso, che sembra[va]no due cammei ». In uno di questi era rappresentato il *Circo massimo,* nel secondo la *Gara di due cursori a cavallo,* « pieni di fuoco, sopra un terreno terminato da una Erma, e da un albero naturalissimo » ([17]). Al piano terra si trovava, infine, una stanza decorata con motivi tipici del repertorio a grottesche: il soffitto era affrescato a « rabeschi capricciosi di ninfe e satiri, mascheroni ch'escon da rami e da foglie, e puttini che scherzano con animali e griffoni » ([18]). Rilievi a stucco si alternano invece a grottesche e ad affreschi, illustranti *Scene mitologiche,* in uno studiolo della torre di ponente del Castello di Colloredo, parzialmente distrutto dagli eventi sismici del 1976. Il complesso è ritenuto pressapoco coevo ai lavori nella *Sala azzurra* del palazzo Arcivescovile di Udine, generalmente datata intorno al 1558-59. Quivi al centro del soffitto è rappresentato *Cristo che trasmette il magistero a S. Pietro,* scena ridipinta nel 1807 da G. B. Canal. Pesantemente ritoccate appaiono anche le storie laterali tanto che risulta difficile valutare la reale entità dell'intervento

([16]) G. VASARI, *op. cit.,* VI, 1906, pp. 561-62.

([17]) M. BONI, *Su la pittura di un gonfalone della V. fraternita di S. Maria di Castello e su di altre opere fatte nel Friuli da Giovanni da Udine discepolo di Giorgione e Raffaello,* Udine 1797, pp. 21-23.

([18]) M. BONI, *op. cit.,* 1797, pp. 23-24. La descrizione così prosegue: « L'interior parte è d'aria con quattro bastoncelli sù quali scherzano graziosamente uccelli di ogni sorte legati a fili. Nel mezzo è la figura di Elena col vaso di Nepente nella sinistra: tiene la destra stesa sull'ara con penna in mano, da cui pende un cartello con tale scritto NEPENTHES... La cornice dell'ovato è formata d'una doppia chiocciola alla greca, elegantissima. Tutta l'opera è chiusa da un fregio di frutta e fiori interrotto da vari piccioli e bellissimi cammei ».

dell'artista, secondo alcuni qui coadiuvato dal figlio Micillo ([19]). Di conseguenza, il fregio decorativo del castello di Spilimbergo, ricordato a partire dal Vasari, costituisce l'unica opera di Giovanni da Udine sussistente in Friuli nella sua integrità.

Come riporta esattamente il Di Maniago, il fregio, affrescato su uno dei lati del salone al piano nobile dell'ala attualmente denominata ex-palazzo Ciriani, rappresenta « dei fanciulletti e delle fanciulle, che posti fra loro a distanze uguali sostengono la estremità d'altrettanti festoni formati di frutti, fiori e fogliami. Nella parte di mezzo, che ciascun festone cadendo pel proprio peso lascia vota, vi sono alternativamente dei medaglioni di stucco in rilievo, e delle armature antiche dipinte. I medaglioni sono dello stile più puro, e rappresentano quello di mezzo Diana in atto d'inseguire le fiere, e gli altri due, uno il ritratto in profilo del cavalier Jacopo di Spilimbergo, l'altro della sua consorte Luigia in età avanzata » ([20]). Nonostante le precise indicazioni fornite dallo studioso, l'opera è stata oggetto di numerosi equivoci ed anche recentemente inserita in un catalogo delle grottesche venete del Cinquecento pur non rientrando, in senso stretto, in tale repertorio tematico ([21]). A dire il vero gli equivoci incominciano proprio con il Vasari che ritiene il lavoro eseguito « a' prieghi del padre del cavalier Giovan Francesco di Spilimbergo » ([22]). In realtà il Gian Francesco a cui allude lo storico è il nipote di Giacomo I, della linea del ramo di sopra, detta di Venceslao o Domanins, effigiato insieme alla moglie Aloisa nei due medaglioni a stucco che affiancano quello di Diana ([23]). A sua volta, Giacomo I era il primogenito del conte Gian

([19]) G. Bergamini, *Affreschi del Friuli,* Udine 1973, p. XLII, nn. 182-84, 186.

([20]) F. Di Maniago, *op. cit.,* 1819, pp. 91-92, 171.

([21]) E. Saccomani, *art cit.,* 1970-71, p. 331.

([22]) G. Vasari, *op. cit.,* VI, 1906, pp. 561-62.

([23]) F. Carreri, *Spilimbergica,* Udine 1900, p. 19, tav. IV. Il nipote Gianfrancesco, creato cavaliere da Carlo V, in occasione della sua venuta a Spilimbergo nel 1532, sposa la veneziana Giulia da Ponte, vedova

Francesco, morto nel 1504. Come risulta dai *Diari udinesi* degli Amaseo, Giacomo nel 1511, anno del famoso eccidio del giovedì grasso che vede contrapposti zambarlani e strumieri, è già sposato con Aloisa Candida; nel 1526, abbracciata la causa imperiale, ottiene dall'arciduca Ferdinando il titolo di nobile austriaco con la contea e le terre della Meduna, tolte ai veneziani ([24]). Interessi di vario genere contrapponevano questo membro della famiglia dei conti di Spilimbergo al cugino Troilo, la cui abitazione confinava con la dimora del primo; tra l'altro, avendo Troilo testato in favore del figlio adottivo Alvise d'Edoardo, fu dagli eredi di Giacomo accusato di essere pazzo ([25]). Gli interessi umanistici del comunque eccentrico personaggio sono documentati da un frammento d'inventario, da cui apprendiamo che egli possedeva un dipinto raffigurante la *Contesa per le armi di Achille;* inoltre aveva fatto affrescare la facciata della propria dimora dal pittore spilimberghese Marco Tiussi, come attestano alcuni pagamenti del 1544 ([26]). Nell'ala abitata dal cugino Gia-

di Adriano di Spilimbergo e madre della famosa Irene.

([24]) L. Amaseo-G. Amaseo, *Diari udinesi dall'anno 1508 al 1541,* Venezia 1884, p. 522. L'atto relativo all'investitura della contea della Meduna è riportato da F. Carreri (*op. cit.*, 1900, p. 83).

([25]) F. Carreri, *L'anima del castello di Spilimbergo,* in « Atti dell'Accademia di Udine », VII (1900), pp. 38-39. Come risulta da un passo di Roberto di Spilimbergo (*Cronaca de' suoi tempi dal 1499 al 1540,* a cura di V. Joppi, Udine 1884, pp. 18-19), in occasione dei festeggiamenti per il carnevale del 1530 « fu recitata una bellissima commedia sotto la Loggia, tradotta da Plauto per Adrian mio fratello. Concorse tutta la patria e mai in questo fu visto il più bel apparato il quale era di tavole coperte di carta dipinta, finto muro e casamenti ». Aggiunge V. Joppi, sulla scorta degli *Atti* del notaio udinese A. Belloni, che in tale occasione Troilo sostenne la parte di imperatore: trovano così spiegazione le varie accuse rivoltegli dagli eredi di Giacomo I, tra cui quella di aver l'abitudine di sedere in un trono imperiale o di procedere sotto un baldacchino vestito da imperatore, insieme ad un prete vestito da papa (*art. cit.,* p. 39).

([26]) F. Carreri, *L'anima, art. cit.*, 1900, pp. 38, 50. Come risulta da V. Joppi (*Contributo quarto ed ultimo alla storia dell'arte nel Friuli,*

como rimangono tracce d'affresco in una stanza al primo piano ed altre al piano terreno, che ricordano la maniera del Pordenone, intorno al 1524 impegnato nella decorazione delle portelle dell'organo del Duomo (27). Inoltre, nel salone al piano nobile, sussiste, come s'è detto, il fregio di Giovanni da Udine generalmente datato intorno al 1542: in tale anno infatti, secondo alcuni studiosi, il conte di Spilimbergo avrebbe tenuto a battesimo Marco, figlio dell'artista(28). Tale supposizione deriva invece dalla affrettata lettura di un passo del perduto *Rotulo Recamador,* riportato dal Di Maniago: « Del 1542... mi nacque un figlio maschio... ed ebbe a santoli m. Ostacho di Spilimbergo degli signori consorti » (29). Come risulta evidente, il conte in questione non è affatto Giacomo I, presunto committente del fregio, quanto Eustachio di Antonio, del ramo di sotto detto volgarmente dei Lepidi (30). Da una pagina dei *Diari* di Giovanni da Udine, in via di trascrizione a cura della scrivente, apprendiamo invece che il 13 ottobre 1542 l'artista concede in prestito alcuni ducati a « madonna Alovisa moglie che fu de' messer Jacomo de li signori consorti di Spilimbergo » (31). A tale data l'illustre personaggio risulta dunque ormai morto. Nel rilievo a stucco eseguito da Giovanni da Udine questi appare effigiato con il copricapo e la catena tipici dei cavalieri aurati e conti palatini del Sacro Romano Impero. Poiché sappiamo che egli fu nominato conte nel 1526 e che Giovanni da Udine, salvo qualche breve rientro, si stabilisce definitivamente in Friuli solo nell'au-

Venezia 1894, p. 33) Marco Tiussi era figlio del Pittore Gian Pietro di Spilimbergo, autore degli affreschi nella parrocchiale di Tauriano per i quali in passato era stato proposto, tra i molti nomi, quello di Pietro da S. Vito.

(27) V. Joppi, *Contributo terzo alla storia dell'arte nel Friuli,* Venezia 1892, p. 33.

(28) E. Saccomani, *art. cit.,* 1970-71, p. 331.

(29) F. Di Maniago, *op cit.,* 1819, p. 254, doc. XCI a.

(30) F. Carreri, *Spilimbergica, op. cit.,* 1900, tav. V.

(31) Biblioteca Comunale di Udine, Ms. 1195, c. 10 v., 11.









Fig. 1
Spilimbergo, Castello. Giovanni da Udine, *Putti reggifestone e medaglione in stucco con il ritratto di Giacomo I di Spilimbergo.*
Fig. 2
Spilimbergo, Castello. Giovanni da Udine, *Putti reggifestone e medaglione in stucco con la figura di Diana cacciatrice.*
Fig. 3
Spilimbergo, Castello. Giovanni da Udine, *Putti reggifestone ed elmo.*
Fig. 4
Spilimbergo, Castello. Giovanni da Udine, *Puttine reggifestone e medaglione in stucco con il ritratto di Aloisa di Spilimbergo.*



Fig. 5
Roma, Galleria Borghese. *Sarcofago romano a ghirlande.*

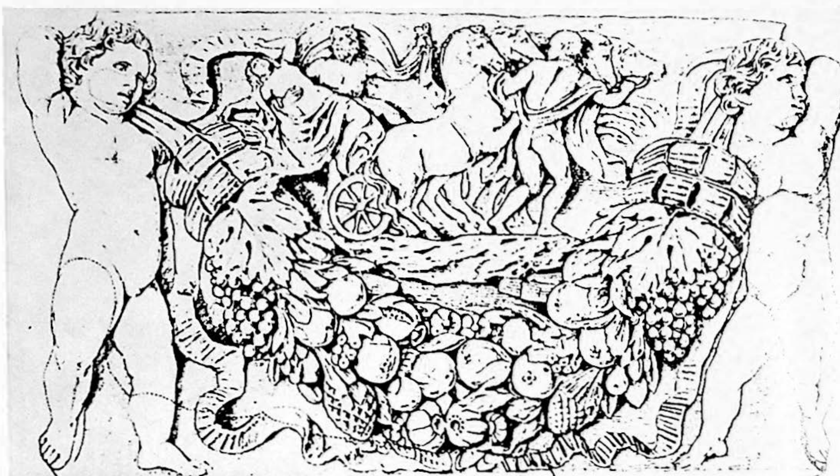


Fig. 6
Venezia, Museo archeologico. *Frammento di sarcofago romano a ghirlande* (coll. Grimani).



Fig. 7
Roma, Villa Albani. *Sarcofago romano a ghirlande.*



Fig. 8
Roma, Chiesa americana di via Nazionale. *Sarcofago romano a ghirlande.*



Fig. 9
Pirro Ligorio, *Copia di rilievo votivo romano con Diana cacciatrice.*



Fig. 10
Valerio Belli, *Ritratto di profilo.*

tunno del 1533, possiamo plausibilmente collocare l'esecuzione dell'opera entro il 1542 a meno che la commissione non sia stata affidata all'artista con intento commemorativo dalla moglie Aloisa o dal figlio Gio. Batta dopo la morte di Giacomo I ([32]).

Dal punto di vista stilistico, il fregio, caratterizzato da quella freschezza ed immediatezza tipiche dell'udinese, ripropone soluzioni precedentemente adottate nelle Logge vaticane e a villa Madama ([33]). In rapporto agli stucchi delle Logge è stato notato dalla Dacos che l'artista, pur rivelando una cultura archeologica estremamente varia, deriva il proprio repertorio tematico in particolare dai rilievi e sarcofagi romani di carattere dionisiaco ([34]). Tali modelli, come precisa ancora la studiosa, sono tuttavia utilizzati indipendentemente dal loro contesto originario e spesso accostati ad elementi di carattere naturalistico; le elaborazioni dell'artista finiscono così con l'aderire allo spirito dei prototipi ellenistici più di quanto non facciano i modelli romani a cui egli si ispira ([35]). Inoltre la Dacos, a proposito dei motivi a festoni, osserva che le creazioni di Giovanni da Udine denotano, oltre a possibili influssi della scuola ganto-bruggese forse mediati attraverso la personalità di J. Ruyssch, la conoscenza di affreschi romani esemplificabili con la decorazione della villa di Livia, differenziandosi dai festoni mantegneschi che conservano invece la freddezza marmorea dai sarcofagi da cui derivano ([36]). Sebbene tali indicazioni siano sostanzialmente esatte riferite allo stile pittorico dell'artista, ritengo che dal punto di vista iconografico il fregio del castello di Spilimbergo trovi strette connessioni proprio con i sarcofagi a ghirlande romani, di cui sussi-

([32]) G. Vasari, *op. cit.*, VI, 1906, pp. 561-63. Se l'opera fosse stata commissionata da G. Batta l'affermazione del Vasari, che indica quale committente il padre del cavalier Gian Francesco, sarebbe esatta.

([33]) A. Ghidiglia Quintavalle, *art. cit.*, 1934, p. 9, fig. 4.

([34]) N. Dacos, *op. cit.*, 1977, p. 46.

([35]) N. Dacos, *op. cit.*, 1977, p. 47.

([36]) N. Dacos, *op. cit.*, 1977, pp. 38-43.

stono numerosissimi esemplari, come risulta dai repertori ([37]) (figg. 1-4). Certamente a Giovanni doveva essere noto il sarcofago Barberini, a cui sembra essersi ispirato Raffaello per il *Putto* conservato presso l'Accademia di S. Luca ([38]). Un altro interessante raffronto può essere istituito con un sarcofago della galleria Borghese e con il frammento già appartenente alla raccolta Grimani, attualmente al museo archeologico di Venezia ([39]). Non solo il motivo dei festoni e dei putti appare ripreso dai monumenti funerari romani ma anche l'idea di alternare mascheroni ed emblemi ai medaglioni in stucco con i ritratti dei committenti, come vediamo a Spilimbergo: indicativa a tale proposito è la corrispondenza con una serie di sarcofagi rispettivamente a villa Albani, nella chiesa americana di via Nazionale ed in S. Maria antiqua a Roma, riprodotti da M. Honroth ([40]) (figg. 5-8).

Per la raffigurazione di *Diana* va innanzi tutto rilevata la similarità di impostazione e modellato con vari stucchi vaticani: ad esempio quello esistente nel quarto sottarco delle Logge, ripreso da un sarcofago con *Storie di Medea,* un tempo visibile davanti alla chiesa romana dei SS. Cosma e Damiano ([41]). Oltre a possibili riferimenti a pietre dure e cammei illustrati dal Fossing, mi sembra tuttavia singolare la analogia con un rilievo votivo dedicato a *Diana* cacciatrice, di cui ci è tramandato il ricordo attraverso un disegno di Pirro Ligorio ([42]). Secondo E. Madowsky-C. Mitchell, il gruppo scultoreo sembrerebbe es-

([37]) *Die antiken Sarckophag-Reliefs,* Berlin 1890-...; M. HONROTH, *Stadtrömische Girlanden,* Wien 1971.

([38]) N. DACOS, *op. cit.,* 1977, p. 38.

([39]) Per il sarcofago Borghese cfr. A. RUMPF, *Die Meerwesen auf dem antiken Sarckophagreliefs,* in « Die antiken Sarckophag-Reliefs, V/I; Berlin 1939, p. 1, fig. 1. Per il frammento Grimani cfr. M. PERRY (*art. cit.,* 1972, p. 141, n. 117).

([40]) H. HONROTH, *op. cit.,* 1971, pp. 90-92, nn. 111, 118-19, 121.

([42]) P. FOSSING, *Catalogue of the Antique Engraved Gems and Cameos,* Copenhagen 1929, nn. 641-42. Per i rilievi con *Diana* cfr. E. MANDOWSKY-CH. MITCHELL (*Pirro Ligorio's Roman Antiquities,* London 1963, pp. 42, n. 15; 198, n. 41).

sere stato restaurato dallo stesso Ligorio sulla scorta di varie fonti classiche tra cui una scultura di *Diana* allora conservata « in vinea carpensi », ossia nella « vigna » del cardinale Pio Rodolfo da Carpi ([43]). Tuttavia, a differenza dell'esemplare posseduto dall'insigne prelato, il rilievo riprodotto da Pirro Ligorio mostra sulla sinistra un alberello: lo stesso riferimento naturalistico si ritrova, significativamente, anche nel rilievo spilimberghese di Giovanni da Udine, che forse al tempo del suo soggiorno romano potrebbe aver conosciuto l'esemplare in questione o il gruppo appartenente al cardinale da Carpi (fig. 9).

Accanto alle fonti archeologiche sono state individuate quali matrici iconografiche degli stucchi di Giovanni da Udine anche opere di artisti contemporanei quali il Camelio ed il Riccio ([44]). Sebbene tale influsso risulti particolarmente evidente in taluni soggetti profani, i cosiddetti « scherzi », derivati da analoghi esemplari del Riccio, ritengo che per gli stucchi raffiguranti i conti di Spilimbergo l'artista abbia avuto presente modelli meno « aggressivi » di quelli offerti dalla produzione dello scultore padovano ([45]). Un punto di contatto può essere individuato a mio avviso, con opere del vicentino Valerio Belli, come suggerisce il confronto con una medaglia della collezione Kress, riproducente il profilo dell'artista stesso ([46]) (fig. 10). Il Belli, definito nei documenti, « gemmaruma sculptor et aurifex », dopo un lungo periodo di attività a Venezia, nel 1510 approda a Roma insieme all'amico ed umanista G. Lascaris. Come attestato dal Gualdo, « havendo portato seco molte belle cose », viene accolto alla corte papale di Leone X ed entra in stretto rapporto con Michelangelo e Raffaello, da cui viene ritratto ([47]).

([43]) E. Mandowsky-C. Mitchell, *op. cit.,* 1963, p. 42.

([44]) N. Dacos, *art. cit.,* 1969, pp. 11-12.

([45]) L. Planiscig, *Andrea Riccio,* Wien 1927.

([46]) F. Hill-G. Pollard, *Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art,* London 1967, p. 131, n. 385 a.

([47]) F. Barbieri, *Belli Valerio,* in « Dizionario biografico degli italiani » VII, Roma 1965, pp. 682-84. Si veda inoltre G. Gualdo Jr., *1650.*

Inoltre la sua presenza operativa a Roma coincide esattamente con quella di Giovanni da Udine; anche il suo rientro a Vicenza, avvenuto nel 1530, anticipa di qualche anno appena quello di Giovanni in Friuli ([48]).

Alla luce di quanto evidenziato, il fregio del castello di Spilimbergo, per quel processo di attualizzazione del repertorio archeologico, che vediamo costituire l'impegno programmatico di Raffaello, e nel contempo per l'accoglimento di elementi desunti dalla cultura contemporanea, sembra voler riproporre alla nobiltà friulana l'invito rivolto dal Sanzio a Leone X nella famosa *Lettera sulle antichità di Roma*: imitare e superare gli antichi, mantenendo viva la possibilità di misura e confronto con il passato ([49]). Attraverso l'opera di personalità come quelle di Giovanni da Udine e del Pordenone anche nel remoto Friuli giungono quindi i riflessi di quanto di più aggiornato si veniva elaborando nei centri maggiori. Come evidenzia l'analisi di J. Pope-Hennessy, l'esempio di Raffaello è stato normativo per un gran numero di artisti dal Cinquecento in poi ([50]). Limitando qualche ragguaglio all'ambito veneto - friulano, vorrei ricordare che gli affreschi della parrocchiale di Castello Roganzuolo, già attribuiti all'Amalteo, sono ripresi in gran parte da idee raffaellesche; anche il Pordenone in disegni quali la *Danza di Putti* degli Uffizi si ispira a composizioni dell'Urbinate e della sua cerchia, diffuse attraverso le incisioni di Marcantonio Raimondi o derivazioni tratte ad esempio da Marco Dente ([51]). Espliciti ag-

Giardino di Chà Gualdo, a cura di L. Puppi, Firenze 1972, p. 35.

([48]) F. BARBIERI, *art. cit.*, p. 683.

([49]) N. DACOS, *op. cit.,* 1977, p. 26.

([50]) J. POPE-HENNESSY, *Raphael,* London [s.d.], pp. 223-56.

([51]) Per gli affreschi di Castello Roganzuolo cfr. C. FURLAN (*Contributo a Francesco da Milano,* in « Il Noncello », 40, 1975, pp. 3-18; per il disegno del Pordenone cfr. W.R. REARICK (*Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo,* Catalogo della mostra, Firenze 1976, pp. 136-37). Per l'incisione di Marco Dente cfr. M. PITTALUGA (*op. cit.,* [1928], p. 165).

ganci con opere di Giovanni da Udine sono individuabili, inoltre, in opere dell'Amalteo quali gli affreschi in un vano interno di palazzo Tinghi o nella Parrocchiale di Lestans dove il fregio sovrastante l'*Ultima Cena* riecheggia questo eseguito da Giovanni da Udine nel castello di Spilimbergo ([52]). Anche attraverso tali testimonianze può essere meglio valutata l'incidenza della presenza operativa di Giovanni in Friuli e meglio definito un « clima » culturale che il Concilio di Trento avvia al definitivo tramonto.

([52]) C. FURLAN, *Temi profani nell'Amalteo,* Catalogo della mostra, Spilimbergo 1980.

Paolo Tremoli

I CARMI LATINI INEDITI DI GIAN DOMENICO CANCIANINI

Gian Domenico Cancianini, uomo modesto per carattere, ma non certo privo di valore quale letterato, buon rappresentante della tradizione culturale classica del Friuli tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, nacque al cominciare del 1547 — la nota del suo battesimo, impartitogli il 4 febbraio, fu scoperta dal Tesolin (1) — da agiata famiglia e fu scolaro, o in Spilimbergo stessa o forse a San Daniele, di Leonardo Carga (1520 † 1604), ottimo latinista e insegnante, e tanto giunse ad amare la scuola e le lettere da divenir professore pur lui e tale fu a Spilimbergo, sua città natale, e, certamente, i primi anni dell'ultimo decennio del secolo, a Verona. Ma Verona fu solo una parentesi breve e subito egli fece ritorno nel Friuli, per il quale spesso traluce nelle sue poesie il sentimento di un saldo affetto. Non propriamente giovane, a quarantadue anni suonati, sposò Paolina Paolini, sorella del medico e letterato udinese Fabio Paolini, figlio del più noto Alessandro, che fu quest'ultimo anche lui poeta di lingua latina, tra i più oscuri e bizzarri. Dalla moglie ebbe quattro figli, Bernardino Fabio, Bernardino Enrico e Alessandro e una sola figlia, Lucrezia. Sia il primogenito sia l'unica figlia morirono bimbi ancora.

Si deve confessare che la documentazione esterna della sua vita risulta essere per il momento veramente scarsa. Al poco che sappiamo non molto viene aggiunto dal contenuto dei suoi carmi, che nella raccolta rimastaci non sono disposti in ordine cro-

(1) L. Tesolin, *Gian Domenico Cancianini, poeta spilimberghese*, Spilimbergo 1962, a pag. 14 e alla tavola di pag. 73.

nologico, che solo in minima parte si lasciano datare e che inoltre, poiché di rado si riferiscono ad avvenimenti precisi, pochi altri particolari concreti ci offrono. Proprio quest'assenza di notizie di rilievo nelle sue poesie latine ci induce facilmente a credere che il Cancianini abbia trascorso la maggior parte della sua vita nella piccola città nella quale era nato e nella quale aveva trovato meglio che altrove quella pace e quella serenità che nelle sue poesie egli mostra tanto di preferire per sua spontanea scelta e non per causa di classica imitazione. Sappiamo ancora di lui che qui morì il 7 febbraio del 1630 e che il suo corpo fu sepolto nella tomba di famiglia, che ora non è più riconoscibile, ma che allora esisteva nella chiesa di S. Pantaleone.

Della sua opera poetica latina restano oggi quattro libri di odi e tre di epigrammi, dedicati tutti e sette a Erasmo di Valvasone, il maggior letterato friulano del tempo, morto a Mantova nel 1593. Ma tale data non deve ingannare: nella raccolta del Cancianini si trovano anche carmi posteriori a tale anno, come per esempio quello composto nella tristissima circostanza della morte della figlia Lucrezia, che era nata nel 1601.

Poiché le odi sono ottantasei e gli epigrammi duecentoquarantaquattro, l'opera sua latina comprende in tutto, almeno per quanto riguarda questa raccolta, trecentotrenta componimenti in vario metro e di varia estensione, degni qui di ricordo non solo per la quantità, ma in diversi casi anche per qualità.

Di questi carmi, per quanto ne sappia, alcuni pochissimi furono pubblicati, vivente ancora il loro autore, e certamente subito diremo che, tra questi pochissimi solo uno potrebbe venir riconosciuto come appartenente al meglio della sua opera poetica latina. Per il resto si tratta di poesia d'occasione, spesso rivolta a complimentare personaggi noti e di alto livello, e quindi più facilmente data alle stampe per trovar grazia presso i potenti: il meglio letterario, l'opera più personale, restava frequentemente nel cassetto dello scrittore. Se l'indagine da me fatta risponde a verità, questi carmi, pubblicati sul finire del Cinquecento e precisamente tra il 1590 e il 1593, nel 1598 e nel 1599, e ancora

nel 1602, nel 1615 e nel 1618, sono in tutto una quarantina (²), di varia estensione. A tale numero va aggiunto un altro manipolo più consistente, edito da Lorenzo Tesolin nel 1962 nella prima parte di un suo libretto (³), assai difficile a trovarsi, manipolo che comprende anche alcuni dei quaranta carmi di cui si è appena detto. Un altro carme ancora è stato pubblicato nell'ultimo volume, uscito nello scorso anno, dell'Enciclopedia Monografica del Friuli-Venezia Giulia (⁴). Di altre eventuali pubblicazioni non

(²) Apparvero stampati, vivente l'autore, le odi I 11, 12, 13 (Venezia, Guerra, 1572); III 7 (Venezia, Angeleri, 1591), 26 (Udine, Natolini, 1598), 30 (Venezia, Angeleri, 1590 e Venezia, Varisco, 1592), 31 (Venezia, Angeleri, 1591 e Venezia, Varisco, 1592); IV 1 e 2 (Verona, Gerolamo Discepolo, 1593), 3 (Udine, Natolini, 1593) e gli epigrammi I 5 (Venezia, Varisco, 1592); II 8 e 9 (Venezia, Guerra, 1572); III 5 (in « Poemi in lode de lo Escuriale ». Udine 1592), 84 e 85 (Udine, Natolini, 1599), 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97 (Udine, Natolini, 1598). Vennero pubblicati ancora quattordici epigrammi (Verona, Gerolamo Discepolo; Udine, Natolini, 1602 e Udine, Lorio, 1618) e tre odi (Udine, « Raccolta Sabadini », 1615), che nei due manoscritti esistenti non appaiono.

(³) Vennero pubblicate dal Tesolin (*op. cit.*, a pp. 19-46) sessantasette poesie latine, di cui tre già edite (*Od.* I 11 e 13; Epigr. III 5) e un epigramma contro Galla (« *Funera post septem...* ») che manca nel codice molto probabilmente autografo della Biblioteca Civica di Udine. Eccone l'elenco completo: *Od.* I 1, 6, 11, 13, 18; II 9, 13, 20; III 1, 10, 12, 33; IV 4, 5, 7. *Epigr.* I 7, 8, 10, 15, 16, 17, 21, 30, 34, 43, 49, 55, 56, 59, 60, 74; II 1, 3, 4, 5, 15, 21, 25, 26, 29, 37, 39, 46, 48, 51, 53; III 2, 5, 7, 22, 23, 24, 25, 29, 36, 39, 41, 45, 48, 53, 64, 70, 100, 112, 116 e 122. Dell'ode alcaica dedicata a Spilimbergo vennero omesse in questa edizione le strofe ottava e nona, quindicesima e sedicesima. Per ciò che concerne il testo dell'ode IV 5 si parlerà più oltre. Si ricordi ancora che a pp. 49-67 il Tesolin aggiunge anche una scelta di poesie cancianiniane in lingua volgare. Ricordo qui ancora le trascrizioni, purtroppo viziate da numerosi errori di dattilografia, di una delle mie numerose allieve: G. Martino, *I carmi latini inediti di Gian Domenica Cancianini, tardo umanista friulano*. Diss. di laurea. Univ. di Trieste, Facoltà di Magistero, a.a. 1970-71, pp. 73+CLXVI+77.

(⁴) P. Tremoli, *L'epoca umanistica e rinascimentale,* Enciclopedia

sono al corrente. Ritengo dunque che restino tuttora non stampati e quindi inediti duecentoquarantacinque componimenti, tra odi ed epigrammi, che senza dubbio rappresentano il meglio letterario dell'operosità latina cancianiana. Sarà di questi ultimi che, fatta forse qualche rara e motivata eccezione, intendo parlare.

Leggere i carmi latini inediti del Cancianini non è proprio del tutto agevole. Come in ogni altra ricerca di questo genere, bisogna pazientemente ricostruire il testo, dopo aver preso in esame e aver collazionato i manoscritti ancora esistenti, che in questo caso sono due (5). Il primo è il codice 155 del fondo Joppi conservato presso la Biblioteca Civica di Udine, il secondo è il codice 18 (che dal precedente deriva in quanto ne è copia settecentesca tratta per mano dell'abate Domenico Ongaro), conservato nella Biblioteca Arcivescovile di Udine. Se il secondo codice, in quanto tarda copia, è del tutto trascurabile, sebbene sia di assai più facile lettura, il primo, che con ogni probabilità è autografo, perché reca numerose cancellature e correzioni e aggiunte sempre della medesima mano, inserite anche per mezzo di striscioline di carta incollate sopra alla parte scritta che si voleva mutata, viene a trovarsi nella condizione di codice unico. Tutto questo fa supporre, anche se il Kristeller non lo segnali (6), che a scriverlo, a far cancellature e correzioni sia stata proprio la mano del Cancianini. Eppure, se accettiamo questa fondata ipotesi che a stenderlo e a lavorarci su in continuazione di tempo sia stato appunto l'autore, che vi copiò sopra, probabilmente da fogli volanti, il testo delle sue poesie, latine e italiane nell'ordine,

Monografica del Friuli-Venezia Giulia, III 2, Udine, Istituto per l'Encicl. del Friuli-Ven. Giul., 1979, a pp. 1136-1137.

(5) Di pochissimo interesse il cod. Ital., Classe IX, 453 (6498) della Biblioteca Marciana di Venezia, nel quale al f. 45 r sono riportati solo due epigrammi, composti per celebrare la fortezza veneta di Palmanova, e precisamente il III 27 A e il III 27 B.

(6) P.O. Kristeller, *Iter Italicum,* II, London-Leiden, Brill, 1967, a p. 205.

dobbiamo dire che questi si rivela per lo meno quale uomo alquanto distratto e svagato. Infatti sono frequenti gli errori di copiatura, più facilmente ed anche meno facilmente distinguibili, frequenti le omissioni, inconfutabilmente riscontrabili sulla base della struttura metrica, frequentissime le correzioni che troppo spesso sembrano semplici appunti, semplici proposte, non già soluzioni definitive. Confesserò che per me è stato un vero divertimento sciogliere man mano tutti i numerosi problemi di ricostruzione e di interpretazione, che continuamente mi si presentavano, senza usare violenza allo spirito col quale queste poesie erano state composte.

In un mio recente studio, trovandomi a parlare troppo di fretta del Cancianini, scrissi che questi fu « autore di numerose composizioni latine, tanto eleganti quanto per lo più fredde, in gran parte poesia d'occasione » ([7]). Giudizio troppo svelto e troppo leggero che ora, dopo ulteriore riflessione, intendo chiarire e, almeno per una certa parte, mutare.

Ma per il momento lasciamo che invece del relatore vi parli piuttosto il poeta stesso e mi si perdoni se, contrariamente alla consuetudine, mi permetterò di aggiungere nelle note la versione italiana di ciascun testo latino riportato. So bene che questo non si dovrebbe fare e certamente non si dovrebbe farlo se la condizione culturale dell'oggi fosse simile a quella di ieri. Infatti non si deve trascurare la nuova realtà che si profila all'orizzonte: la conoscenza della lingua latina, per le mutate condizioni in cui opera l'attuale scuola italiana, è andata via via scemando, e se la via intrapresa verrà continuata ancora, non è difficile prevedere che fra poco il latino non sarà conosciuto veramente che da pochissimi. Tuttavia i grandi autori del nostro passato classico non rimarranno del tutto sconosciuti. Esistono di questi numerose ottime traduzioni e, pur non dando certamente tutto, una buona traduzione dà pur qualcosa. Ma per i piccoli autori, per coloro

([7]) P. Tremoli, *op. cit.*, a p. 1136.

che ebbero l'infelice idea di scrivere in latino, quando questo era la lingua internazionale delle persone colte, sarà finita del tutto. Di questi pochissimo finora è stato tradotto e quindi, fra poco, pur non meritandolo, essi non esisteranno più. Perché è una forma di esistere, di essere, anche dopo la propria morte, poter parlare ancora e ancora essere intesi. E colloquiare si può, soltanto se si è in grado di usare un veicolo comunicativo comune. Dunque per questa ragione ho voluto tradurre: perché resti almeno una percorribile traccia lungo la quale possa ancora venir inteso il meglio di quanto il Cancianini scrisse. Sebbene egli non sia stato un grande, tuttavia egli occupa un posto rilevante nella storia della cultura di lingua latina nel Friuli e pertanto è giusto che, almeno in queste terre, egli possa far sentire ancora la sua parola.

Un'altra consuetudine dotta so di violare nel riportare il testo del Cancianini seguendo i dettami dell'ortografia classica: non reputo infatti necessario trascrivere dai manoscritti i carmi umanistici e rinascimentali conservando le particolarità ortografiche di quel tempo lontano. La sensazione dello spessore temporale della storia nasce infatti da ben altro, da una nuova tecnica costruttiva delle immagini, dall'esposizione di un mutato modo di pensare. L'ortografia non c'entra.

Incominciamo piuttosto a leggere qualcuna delle odi più interessanti. E interessante almeno per una ragione è senza dubbio l'ode II 25, perché per essa il Cancianini presceglie una struttura metrica non usuale, quella del dimetro giambico, spesso da lui impiegata, che non fu mai adoperato da solo né da Catullo, né da Orazio, né da altri poeti latini del periodo classico, eccettuato solo Seneca, che lo usò talvolta nelle sue tragedie e quindi in un genere letterario del tutto diverso, in momenti di particolare impeto.

E con impeto il Cancianini, che nella realtà doveva essere assai timido nei suoi rapporti con le donne, si scaglia contro una femmina di facili costumi:

AD ERRONAM PERFIDAM ET INSATIABILEM MERETRICEM

Errona, qui te noverit (8)
et protinus non fugerit,
hunc esse perditissimum
et se ipsum amare non puto,
vel esse stolidissimum
odisse et omnes Gratias.

La rapida vivacità del metro bene sostiene la brevità e l'incisività dell'insulto che è rivolto più allo stupido che si lascia accalappiare che alla donna che è accalappiatrice per mestiere. Nasce il sospetto, meglio conoscendo il Cancianini, che lo stupido innominato sia il poeta stesso, prima illuso e rimasto poi deluso anzi schifato dal sordido approccio. Certo è che specialmente negli epigrammi il Cancianini non si mostra tenero con donne di tal genere, ma converrà aggiungere che il momento dell'incontro sarà sempre difficile per lui, qualunque sia la donna o la fanciulla da cui la sua attenzione sia stata colpita.

Anche nelle altre odi, che potremmo chiamare d'amore, questa sua esitanza, questo suo impaccio, che egli prova quando meglio converrebbero franchezza e spigliatezza, si rivelano costantemente presenti: egli è il poeta del limite che non osa o che non sa varcare.

Questo avviene per esempio nell'ode I 2, composta in distici formati da un gliconeo seguito da un asclepiadeo minore, nella quale egli esamina i sofferti suoi sentimenti, provati per una fanciulla abitante tra i monti della Carnia:

(8) « Chi t'abbia conosciuto, o Errona, e immediatamente non sia scappato, questo ritengo che sia un fior di depravato, senza riguardo a sé, o che sia cretinissimo e ogni grazia odi ». (*Od.* II 25).

De se erga Lvcretiam

Quo me caecus Amor suis ([9])
transfixum iaculis eminus aureis,
quo me praecipitem vocat?
Non sic aerium mentis inops cito
Haemum vel iuga candida
nimbosae Rhodopes Baccha quatit pede,
ut nunc concitus evehor
in vitae exitium: parce, deus, precor,
rursus parce, precor, Deus.
Pennas alma parens non homini dedit:
sedes porrigitur loco
abrupto, nebulas dissita in arduas,
quo vix alitibus vagis,
heu, durum est aditus. Lux mea nobilis
hic sole occiduo creat
ortum; quin etiam, clara, meridiem.
Quae si se proprius mihi
sistat, det radios, seque simul volens,
o me tunc ter et amplius
felicem, me alium tunc fatear Iovem.

Come in quest'ode si svela incapace di muovere il primo passo, così nell'alcaica II 8, che contiene un'esortazione rivolta al dio dell'amore, il poeta incita il nume a combattere, anzi a dar l'assalto al posto suo, riservando a se stesso solo il compito di un'azione fiancheggiatrice:

([9]) « Dove cieco Amore me, da lungi trafitto dai suoi aurei dardi, dove me precipite chiama? Non così folle baccante scuote col piede veloce l'aereo Emo o i gioghi candidi della tempestosa Tracia, come ora mi slancio della mia vita a rovina. Risparmia, dio, ti prego, di nuovo risparmia, ti prego, o dio. L'alma parente non diede penne all'uomo: la sede di lei si estende in luogo scosceso, disseminata ad ardue nebbie, dove a stento, anche per erranti alati, ahi, duro è l'accostarsi: quella mia nobile luce al posto dell'occidente crea l'oriente, anzi, lei splendida, il

Ad Cvpidinem

Nec te, Cupido, cura tenet mei (10)
nec militantem praesidio iuvas
arcus sonantis, quo omne cernis,
omne feris: valeant ocelli.

Si signa amantis militiae fero
atque uror ut non sic Libyae seges
matura campis Aetnave igne
assiduo caleat perustus,

tandem puellae duritiam asperae,
qua colliquesco, cautibus in mare
transferto surdis ac in hostem,
dux, pharetram vidua sagittis.

Huius triumphi gloria nobilis
nam spectat ad te tota: volucribus
telis deorsum refringes,
sursum ego mox strenue retundam.

Quando raramente osa, aizzato forse da una netta ripulsa, come nell'ode III 4, composta nel metro asclepiadeo secondo, troppo brusco è il suo invito che da tale si fa ordine, come suole capitare quando chi sollecita è un timido che, reagendo contro se stesso, troppo calca le sue parole:

meriggio. Lei, che se mi si ponesse più vicina e i suoi raggi concedesse e in pari tempo volentieri se stessa, o me allora tre volte e più felice, un altro Giove mi proclamerei ». (Od. I 2).

(10) « E cura non hai di me, Cupido, e a me soldato tuo non giovi, aiutando con l'arco sonante, col quale tutto decidi, tutto ferisci: sian valenti i tuoi occhi. Se le insegne di amorosa milizia io porto e brucio come non così libica messe matura nei campi o l'Etna bruciato da assiduo fuoco siano ardenti, quella durezza infine dell'aspra fanciulla, per cui mi disciolgo, trasferiscila ai sordi scogli marini e sulla nemica vuota, mio capitano, delle saette il turcasso. Che di questo trionfo la nobile gloria

AD LYDIAM

Cur me sic refugis, Lydia, ut obvios ([11])
dentes si aspiceres et rabiem canis?
Tandem pone timorem:
vano non opus est metu.

Hostis non ego sum: tu quoque dilige.
Non est cur timeas blanditias, iocos
complexusque suaves,
divae munera Cypriae.

Tempestiva viro, te mihi subice,
aequans munia. Me non fuge, dum licet.
Exemplum cape. Mater,
dic, non succubuit tua?

In questo invito non troppo delicato il poeta esprime forse solo la stizza per l'insuccesso riportato. Certo è che, per quanto almeno risulta dai suoi carmi latini, con le donne non ci sa fare e che come non è capace di accostarle con garbo, così non è neppur capace di piantarle quando se lo meritano: si direbbe che davanti alla donna il suo coraggio si dilegui. Perciò meglio soffrire in disparte, piuttosto che in qualche modo agire, come si comprende dall'alcaica III 9:

tutta a te spetta: con volanti frecce tu giù l'abbatterai e io a parte, subito, valorosamente, la rintuzzerò ». (*Od.* II 8).

([11]) « Perché così mi sfuggi, o Lidia, come se zanne avventanti e rabbia di cane vedessi? Poni infine il timore. Nemico non son io: ama anche tu! Non devi aver paura di carezze, di scherzi e di soavi abbracci, doni della cipria dea. Matura per l'uomo, mettiti sotto a me, in eguaglianza. Non fuggirmi, fin che lecito è. Segui l'esempio. Dì, tua madre sotto non si sdraiò? » (*Od.* III 4).

SE AB AMORE FRAXILLAE EXPEDIRI NON POSSE

Mecum sub umbra et tegmine fraxini [12],
dilecta qua non laurus erat magis,
eius revolvo saepe nomen
et lacrimis fidibusque canto.

Frangit protervo me monitu prior
accentus et sic discrucior. Latet
mortale vulnus pectore imo,
nec morior, neque ut ante vivo.

Fragor propinquus nescio quis sonat:
ire hinc volenti haud sufficiunt pedes.
Eheu, quid ergo? ceu Caystri
langueo olor, moribundus ales.

Sebbene presenti qualche reminiscenza puramente formale catulliana, quest'ode non nasconde, come altre ancora, ma forse meno di altre e al di là della lingua usata, di esser nata quando stava mutando la tecnica poetica e gli ultimi petrarchisti soccombevano di fronte ai nuovi gusti del barocco. Se ciò fa capire come il Cancianini non fosse estraneo e all'oscuro di quanto stava avvenendo nel mondo letterario del suo tempo, del quale in qualche modo sentiva di far parte, maggior intimità, maggior classica compostezza e tuttavia un finissimo fluire di sentimenti delicati si colgono in quella che, a mio giudizio, è senza dubbio alcuno

[12] « Fra me e me, sotto l'ombra fitta del frassino, del quale più amato non era il lauro, di lei ripenso spesso il nome e lacrimando sulla cetra canto. Con protervo monito il primo accento suo mi schianta e sì mi cruccio. Sta nascosta mortal ferita del petto nel profondo e non muoio e non come prima vivo. Vicino, un rombo non so qual mi suona e a me che voglio andarmene, non ne han forza i piedi. Ahimé, che dunque? Come se fossi un cigno del Caistro io languo, moribondo alato... » (III 9). In quest'ode il frassino simboleggia Fraxilla, la donna a cui il Cancianini si rivolge, e il lauro la Laura del Petrarca.

la miglior ode che lo spilimberghese abbia mai scritto. E' questa la II 12, composta nel metro asclepiadeo secondo:

DECENTISSIMAM VIRGINEM HOSPES ALLOQVITUR

Quae sors apposuit me tibi candida [13]
accensum iuvenem sideribus tuis
nunc, cum fit niger aether
et sol oceanum subit?

Atqui non alium credimus hospitem
suspirare tuis, virgo, caloribus
aeque et pectore aduri
tanta et sollicitum fide.

Ut pastor viridi gramine pascui
gaudet forte videns perspicuam rosam,
mox se flore beatum
decerpto leviter putat,

sic vultu niveo laetitiam allicis,
et nigris oculis plus nimio places,
tu formosior omni
pulchra tuque beatior.

Cui te coniugii copula iunxerit?
Cui fida haec superi gaudia destinant?
Si mortalia curant,
certe hoc coniugium est deis

curae. Sed quid ago? Cur tibi sum morae
invitis teneo teque parentibus?
Iamnunc claude supernos
postes, me miserum, et vale.

([13]) « Quale sorte benigna pose me giovane, acceso dagli occhi tuoi stellanti, vicino a te, ora, che l'etra si fa nera e il sole nell'oceano si tuffa? Eppure non crediamo che un altro ospite ugualmente sospiri, o ver-

Non penso che debba trarre in inganno il fatto che il poeta chiami se stesso *iuvenis*. Da buon conoscitore del mondo antico egli certamente sapeva che i romani così chiamavano coloro che erano tra i venti e i quarant'anni: forse quest'ode di intonazione così diversa dalle precedenti e pur non dissimile perché alla fine il poeta, timido, si ritrae, fu scritta nell'occasione in cui il Cancianini poco più che quarantenne fu ospitato in Udine nella casa dei Paolini e lì conobbe la giovanissima Paolina che sarebbe subito divenuta sua moglie. Fu questo forse il momento in cui, vinte le sue paure, compresa quella dei severi genitori di lei, il Cancianini, innamorato questa volta davvero e non soltanto nei suoi poetici sogni, dichiarò il suo amore e finalmente si sposò. Se così è, nell'ode troviamo espresso il fascino dell'incontro tra un uomo già maturo e una fresca e bella fanciulla: nulla di chiaro, di esplicito essi si dicono, ma chiaro invece è lo sbocciare di una irresistibile e reciproca simpatia. Mentre la notte sopraggiungendo imbruna la casa e sconveniente sarebbe restar insieme ancora da soli, la fanciulla a malincuore raggiunge la porta del piano superiore e su invito di lui, che separarsi da lei non vorrebbe, e neppur lei lo vorrebbe, la chiude.

Il Cancianini amò teneramente i suoi figli, due dei quali ebbe la sventura di perdere ancor bimbi e per la cui scomparsa compose versi assai delicati. Di queste composizioni si vuole qui ricordare l'ode in dimetri giambici IV 5, scritta nella circostanza della morte di Lucrezietta, unica figliuola sua: questo si deve

gine, per l'ardore che sai suscitare, e bruci nel suo cuore, turbato anche dalla fiducia tua. Come un pastore sulla verde erba del pascolo gioisce vedendo per caso un rosa dai tralucenti petali e subito felice si ritiene, dopo aver colto con leggerezza il fiore, così lietezza susciti col volto niveo e più che troppo piaci con i tuoi occhi neri, tu più bella di ogni bella, tu più felice. A chi ti legherà del matrimonio il nodo? A chi mai gli dei del cielo queste fedeli gioie vogliono destinare? Se di faccende mortali si curano, questo matrimonio sta certamente agli dei a cuore. Ma che faccio? Perché ti son causa d'indugio e qui ti trattengo e né padre né madre lo vuole? Chiudi ormai la porta di sopra, povero me, e addio ». (II 12).

fare, sebbene l'ode sia già stata pubblicata dal Tesolin ([14]), sia come esempio della capacità espressiva dello scrittore, sia per restituire all'ode il vero suo carattere che, come risulta chiaramente dal manoscritto autografo, è quello del carme amebeo. Il padre, inconsapevole ancora di quanto è avvenuto, ritorna a casa da un viaggio che lo ha condotto lontano e si imbatte in una piccola schiera di bimbe, che piangendo si dirigono alla sua dimora per portare i loro fiori e le loro ultime lacrime alla loro amichetta scomparsa. E da queste bambine saprà di aver perduto la figlia:

IN OBITVM VNICAE SVAE FILIOLAE

Pater. *Virguncularum maestula* ([15])
quonam cohors haec se movet
cum flosculis, dans lacrimulas
tollensque tristes voculas?
Quo tenditis? Quia occidit...
Cohors. *Vestram domum nos flebilem*
imus. Comes tam blandula,
venustula et iucundula,
quae erat, Lucretioliola
est lucis aura nudula.
Imus corollam texere
his ultimis munusculis.

([14]) L. TESOLIN, *op. cit.*, a p. 26.

([15]) Padre: « Dove mai si reca questo mesto gruppo di bambinelle, con fiori, piangendo, tristi parole elevando. Perché è morta... ».

Bimbe: « Alla vostra miseranda casa andiamo noi. Lei, compagna nostra, così dolce, graziosa e gioconda che era, Lucreziettolina, priva è del respiro suo di luce. Andiamo noi a intrecciar la coroncina, per questo ultimo piccolo dono ».

Padre: « Ahi, notizia miserevole per un miserevole padre, che da lontano sta tornando a casa, che l'animuccia sua via di qua era volata. Andate innanzi, profumati fiori intrecciate per la mia Lucreziettolina, non

Pater. *Heu nuntium misellulum*
misellulo paterculo
foris revertenti domum,
suam evolasse hinc animulam.
Praeite, odores nectite
meae Lucretioliolae,
non parvulae sed maximae,
cum maximus sit hic dolor
ea usque flenda filia.

Non altrettanto sentito dal Cancianini fu il rapporto con gli amici. Meglio egli riuscì descrivendo il paesaggio della sua terra, come nella saffica I 5, nella quale il poeta guarda alla piana di Spilimbergo, tormentata da un maltempo che non ha fine:

AD AGAPITVM SACERDOTEM

Iam sat aurarum pluviaeque nobis (16)
Aeolus fudit, satis et paventes
accolas flumen nimium propinqua
terruit unda.

piccolina ma grandissima, poi che grandissimo è questo mio dolore per questa figlia mia, sempre da piangere ». (*Od.* IV 5).

(16) « Quanto basta di vento e di pioggia Eolo a noi versò e a bastanza i rivieraschi impauriti il fiume atterrì con l'onda troppo vicina. Ecco il torrente scorre altrove, venutegli meno le forze: tu vedi come travolge i rigidi orni e schianta i tigli svelti con rapido urto. Ahimé, non vi è più il pino, gioia di bimbi, ahimé, più non è il bosco intricato, offerto all'uccellatore accorto, luogo di morte ai tordi, che temerari seguirono il richiamo. Fluiscono dal cielo madide nebbie e non si apre in terra la vista del limpido monte: tuona l'etere e minaccia coi lampi. Sibilano i venti e scuotono le torri: tu non vedi che un albero muova la verde sua chioma. Ostro rapì ogni onor della selva. Con querula voce Silvano parlare da una rupe scoscesa i pecorai sentirono: da qui egli fuggì temendo il ritorno dei tempi di Pirra. Su, su dunque, o sacerdote gradito agli dei, con la tua dolce fidenza placa l'ira dei numi: se questo tu non farai, nessun altro farlo potrà ». (*Od* I 5).



En fluit torrens alias, negatis
viribus: cernis rigidas ut ornos
erutas volvit tiliasque prono
discutit ictu.

Heu deest pinus, puerum voluptas,
heu nemus flexum, positum sagaci
aucupi, accentum temere insecutis
funera turdis.

Defluunt caelo nebulae madentes,
nec tamen puri facies Olympi
panditur terris: tonat et minatur
ignibus aether.

Obstrepunt venti, quatiuntque turres:
non vides ullam virides movere
arborem crines. Decus omne silvae
abstulit Auster.

Voce Silvanum querula locutum e
rupe senserunt ovium magistri
ardua: huc fugit, metuens reverti
saecula Pyrrhae.

Eia, age, o divis igitur sacerdos
grate, dulci iram fide fac deorum
temperes: tu hoc ni facies, nec alter
gesserit ullus.

In questi versi è innegabile la presenza di Orazio ma non è solo imitazione lo sguardo accorato che lo spilimberghese volge alle campagne rovinate, ai boschi distrutti, agli alberi superstiti spogliati del loro fogliame.

Di tono del tutto differente sono le due odi che qui ancora trascrivo. La prima è un'altra saffica, la III 20, nella quale il Cancianini scaglia le sue maledizioni contro un confinante rapace e ladro:

AD AERIS ET LVCIS PRAESIDEM IVNONEM LVCINAM IN CORNVM FVRACEM EIVSQVE FVRES

Diva, quae curas oculos proborum ([17]),
en facit pravus tibi vota Cornus.
Orbus est dextro: sit et hic sinistro
lumine caesus,

ne eruat fixos lapides ab agris,
destruat saepes nimium dolosus,
nostra nec furtim Cerere et Lyaeo
exuat arva.

Si preces unquam tibi, magna Iuno,
attuli, fac ut quoque nati et uxor
lumina amittant cito, ne parentur
pabula corvis.

Se nei versi che precedono il Cancianini ci offre un breve sguarcio della litigiosa vita campestre del tempo, in quelli che seguono e che appartengono all'alcaica III 14 trapela lo spirito malizioso che sempre covava nel suo animo e che meglio si rivela soprattutto negli epigrammi:

DE VVLCANO ET MARTE

Si forte claudus nec sine cornibus ([18])
hic est maritus, nescius aut sciens,

([17]) « O dea, che cura ti prendi degli occhi degli uomini probi, ecco, Corno, il mascalzone, fa a te preghiere. E' orbo del destro: e sia anche qui, al sinistro offeso, perché non smuova dai campi i cippi confitti e le siepi non distrugga quel fior d'imbroglione e non spogli di furto i campi del grano e dell'uva. Se preghiere mai a te, o grande Giunone, arrecai, fa che perdano presto gli occhi anche i figli e la moglie, che non debbano poi offrirli, pascolo ai corvi ». (*Od.* III 20).

([18]) « Se vi è qui per caso un marito zoppo e fornito di corna, consapevole o no che sia, da questo esempio tragga esperienza: il danno

condiscat exemplum: videbit
cum nimia utilitate damnum.

Exemplar istud non hominum, at deum
deumque, quorum non humile est genus.
Si adulterantur caelites, cur
vis homines male sana punit?

Viro securus Mulciber haud fuit.
Non ille Martem coniuge cum sua
sub rete captum longe ab armis
depositis furibundus urget,

ambos vel acer pondere mallei
gravis refringens, sed superis eos
monstrare gaudens, vel pepercit
temporibus pavidisque tergis.

vedrà con moltissima sua utilità. Non di uomini questo esempio, ma di dei e di dee, dei quali non umile è la stirpe. Se i celesti cadono in adulterio, perché una forza malsana deve castigare gli uomini?

Sicuro da questo veleno Mulcibero non fu. Furibondo non assale egli Marte, catturato sotto la rete, insieme a sua moglie, lungi dalle armi deposte, ambedue schiacciando inasprito col peso di grave martello, ma godendo di metterli in mostra agli dei, risparmiò persino le tempie e le pavide schiene. Che risata nelle auree sedi dell'Olimpo! Ma il Gradivo, gonfio di bile, freme di essere stato visto così, tutto inerme, mentre scaldava Venere a lui allacciata. Tale un serpente annodato alla sua compagna, sorpreso da un non leggero colpo, fischia con la lingua trisulca, sfavilla nell'occhio, di rabbia si gonfia e di veleno. Marte, signor della guerra, non sopportò invendicata l'offesa, quando alla fine da questa trappola rimase sciolto, poi che il concilio degli dei, pur discutendo, liberato l'aveva. Che mentre il fabbro claudicando in fretta scappa, Marte veloce con la spada lo insegue: la testa gli avrebbe troncato se, al momento buono — la sorte dispone — la gamba piegando quegli non avesse schivato l'alto colpo che pesante piombava sul capo. Furon recise soltanto le corna del sommo del capo, che, opera d'arte, caddero davanti ai piedi dello zoppo. Vulcano di queste — che paura! — come se fossero opera perfetta di lucente cristallo, fa dono all'adultero: così ammansì il nemico. E questi, grato, a trofeo appese le corna, nobili anche di più ». (*Od.* III 14).

Risus qui Olympi sedibus aureis!
Gradivus autem bile tumens fremit
sic se esse visum totum inermem
implicitam et Venerem foventem.

Talis colubram masculus implicans,
exceptus ictu non leviter, sonat
linguis trisulcis, lumine ardet,
fit tumidus rabie, veneno.

Iniuriam non bellipotens tulit
Mavors inultam, cum fuit his dolis
tandem expeditus, liberante
concilio vario deorum.

Nam claudicando dum fugitat faber,
mucrone velox Mars sequitur: caput
truncasset illi, tempore apto
crus nisi — sors volvit — reclinans

vitasset altum, qui capiti gravis
ruebat, ictum. Cornua verticis
sunt secta tantum, decidere
quae ante pedes operosa claudi.

Vulcanus ex his, ceu nitido e vitro
— pavor — peractum donat adultero:
sic mulsit hostem. Gratus ille
cornua nobiliora fixit.

Sempre piacque al Cancianini scapolo prendersi beffe dei mariti traditi, con una buffa interpretazione di un vecchio mito, come in quest'ode, ma con più pungente malizia, come nel caso di alcuni epigrammi.

Occhio acuto, malizia e battuta secca contraddistinguono buona parte degli epigrammi, che il poeta, ottimo conoscitore di Marziale, compose ora di pura fantasia ora non disattento al mondo reale che aveva innanzi a sé.

Di fantasia certamente è l'epigramma III 81, nel quale lo spilimberghese, adoperando due noti nomi antichi, scherza sul loro significato improvvisamente mutato nella sua allusività per lo scambio avvenuto:

DE CORNIFICIO ET CORNELIA

Unus erat Romae, quem Cornificium ipsa vocabat ([19]),
una et erat, quae Cornelia dicta fuit.
Ut se iunxerunt, haec coniunx, ille maritus,
quid? permutavit nomen uterque suum.

Ancora di fantasia parrebbe essere l'epigramma I 5, graziosa favola fedriana in trimetri giambici, già pubblicata al tempo del Cancianini, non troppo correttamente, dove però potrebbe essere riflessa l'esperienza realistica di un'offesa patita e della inaspettata punizione, avvenuta per mano altrui, dell'offensore:

DE MVSCA ET ARANEO

Exigua olim musca erat infesta omnibus ([20]),
sicque in devitandis cauta sibi malis,
ut nemo palmis caperet aut occideret.
Haec tandem, illatis multis iniuriis,
fessa, videns in muro telam pendulam,
illuc immisit leviter corpusculum:
credebat molli nam sede quiescere

([19]) « C'era un tale a Roma, che Cornificio ella chiamava, c'era una tale ch'era detta Cornelia. Come si furon congiunti, lei moglie e lui marito, che avvenne? L'uno con l'altro scambiò il suo nome ». (*Epigr.* III 81).

([20]) « Un giorno v'era una piccola mosca che era molesta a tutti e altrettanto cauta nello schivar malanni, che niuno potesse con le mani catturarla o ucciderla. Questa infine, fatte molte offese, stanca, vedendo una tela pendula sul muro, là leggermente immise il corpicciuolo suo:

tuto, ut molliter. Haud ibi vidit araneum,
qui latitabat vicini ore foraminis,
nescius adhuc deceptae sortis aviculae.
Sed postquam motus fuit undique sacculus,
dum frustra temptat se solvere muscula,
cruribus hanc textor cito grandibus attrahens:
— Nunc moriare — inquit. Respondet: — Quid tibi
carpenti somnum debebam delinquere?
Me stringe, excrucia me, non, precor, enneca —.
— Pergam quod volo, non quod tu desideras —.
Sic dicens animal crurosum et grandipes
oranti vitam consumpsit et sanguinem.

Morale

Saepe luit poenas aliis obnoxius,
cum non cogitat, illi, qui non laeditur.

Si è voluto introdurre qui, sebbene sia stata pubblicata ancora nel 1592, questa favola indicatrice di un felice momento creativo del Cancianini, perché difficile sarebbe altrimenti poterla leggere, in quanto quasi introvabile è ormai l'opuscolo stampato dal Varisco a Venezia ed anche perché essa è l'unico carme veramente riuscito tra quelli che il Cancianini in persona poté veder stampati.

credeva di riposare in morbida sede al sicuro, come morbidamente... Non vide là il ragno, che nascosto stava all'imbocco di un vicino buco, ancora inconsapevole della sorte della volatrice presa. Ma dopo che il sacchetto si mosse da ogni parte, mentre invano la mosca tentava di liberarsi, attirandola svelto con le grandi zampe, il tessitore disse: " Ora morrai "! Risponde: "In che dovevo nuocere a te dormiente? Stringimi, tormentami, ma, ti prego, non ammazzarmi ". " Farò ciò che voglio, non ciò che tu desideri ". Così dicendo l'animal zamputo, il zampelunghe, a lei pregante vita consumò e sangue.

Morale

Spesso chi agli altri nuoce, mentre non ci pensa, vien pagato da chi non è stato offeso ». (*Epigr.* I 5).

In parecchi altri epigrammi tuttora inediti, lo spilimberghese si dimostra indubbiamente uomo di spirito: in essi, mostrando di avere bene inteso la lezione di un Catullo e di un Marziale, il poeta fa gran uso della battuta a sorpresa che solo nelle ultime parole completa e dà sapore al significato del carme intero: spesso anzi la sorpresa avviene solo grazie alla parola finale, che non sempre è castigata, come per esempio accade nell'epigramma I 57:

AD MARCELLINAM

Marcellina, tuus puer est quo patre creatus? ([21])
Respondet, ne erret: — Est pater huic veretrum —.

Fatta eccezione per la moglie, alla quale dedica un delicato distico elegiaco (II 46) pubblicato dal Tesolin, e per alcune altre donne di più elevato livello sociale, il Cancianini non mostra alcun riguardo lanciando i suoi strali epigrammatici contro il gentil sesso. Nell'epigramma II 12 tuttavia, nel quale si fa beffe di una fanciulla eccessivamente truccata, il suo linguaggio rimane ancora sotto controllo: del resto si tratta di un peccato non grave, che può suscitare il riso, ma non costringere a sdegno:

AD QVANDAM NON SINE PIGMETO ET FVCO

Miror et admiror, non ullo accensus amore ([22]),
sed quia spectanda est forma stupore tua.
Forma tua est facies, facies vel picta figura:
proh, picturam audis, cernis et alloqueris.

Pulita ancora è la battuta rivolta alla bruttissima Nigra nell'epigramma II 24:

([21]) « O Marcellina, da qual padre fu fatto il tuo bimbo? Ed ella risponde per non sbagliare: " E' suo padre un membro! " ». (*Epigr.* I 57).

([22]) « Guardo e ammiro, non da amore alcuno acceso, ma perché

Ad Nigram

Nocturnis thalamis non audes sola cubare ([23])
et tibi vis socias, daemone Nigra pavens.
Daemone ne trepida, nam tu es deformior illo;
crede mihi: daemon te pavet atque fugit.

E castigato è anche l'epigramma III 114 che punge le smanie di una ricca vedova:

De Nigrina

Tres Nigrina viros habuit, quos esse peremptos ([24])
vidit, proque illis milia sena tulit.
Postulat his aureis iterum Nigrina maritum:
non ego dote tua duco, Nigrina, nigram.

C'è poco da fare: il poeta non mostra di avere grande stima per il sesso gentile, tanto che di fronte a una fanciulla che gli tiene testa rimane per così dire esterrefatto. La sua concezione della donna subisce un duro colpo. E' questo l'epigramma II 7, una sola strofa saffica, nella quale però il giuoco di parole usato è di letteraria ispirazione:

con stupore è da guardare la bellezza tua: la bellezza tua è la faccia, la faccia, anzi il sembiante dipinto... Ohhh! Un quadro tu ascolti, tu vedi e gli parli! ». (*Epigr.* II 12).

([23]) « Nel notturno letto riposare da sola non osi e vuoi delle compagne, o Nigra, che temi il demonio. Non trepidar per il diavolo, che tu sei più brutta di quello. Credimi: il diavolo ha paura di te e scappa ». (*Epigr.* II 24).

([24]) « Tre mariti ebbe Nigrina, che vide ammazzati: al posto di quelli ne trasse seimila. Con questi scudi d'oro di nuovo cerca Nigrina un marito: ma io per la tua dote, o Nigrina, una portascalogna non sposo! ». (*Epigr.* III 114). Forse l'ultimo verso contiene un giuoco di parole: ***nigram,*** parola conclusiva dell'epigramma potrebbe anche essere intesa come *Nigram* ed essere così il nome di quella fanciulla che, nell'epigramma II 24, è tanto brutta da far paura anche al diavolo. Se così è,

De Petra Calina brix

Feminae cunctae faciles creantur ([25]),
feminae nullae reticere possunt,
feminae frondi similes. At ista
femina Petra est.

Probabilmente non era ancor felicemente coniugato, quando il Cancianini scrisse quest'altro epigramma, il III 40, insieme ad altri nei quali non mostra di essere troppo attirato dall'idea del matrimonio. Poiché nella realtà era un timido, si può tuttavia sospettare che di matrimoni mal riusciti egli parlasse tanto nelle sue poesie latine, per procurare a se stesso una scusante per il fatto di non essere stato ancora capace di conquistare una donna. Nei manoscritti questo epigramma, nel quale egli parla di un infelice rapporto coniugale, non porta intestazione e quindi non sappiamo a chi fosse diretto:

— Fac faciat famula — uxori inquit saepe maritus ([26]).
Est ancilla rudis, sed domina ipsa magis.
Imperat haec illi numquam, numquam illa agit ultro:
quid? Serva, a domino sedula facta, parit.

A un nome di comodo, ma riferendosi ad un fatto molto probabilmente vero, il poeta rivolge un altro epigramma, il II 11, a pungente commento di una strana situazione familiare:

l'ultimo verso è da intendere: « per la tua dote, o Nigrina, non sposerei neanche Nigra! ».

([25]) « Tutte le femmine nascono facili, nessuna femmina zitta può stare: simili a frasca le femmine. Ma questa femmina è una Pietra ». (*Epigr.* II 7).

([26]) « Fallo fare alla serva! » dice spesso alla moglie il marito. E' l'ancella inesperta, ma la moglie anche di più. Questa a quella mai ordina, mai quella da sola si sbriga. Che avviene? La serva, messa in azione da lui, partorisce ». (*Epigr.* III 40).

De Levcatro

Leucater, coitu dives nummisque superbus ([27]),
iam senior canus non sibi busta parat.
non ob avaritiam vel quod sit nescius esse
mortalis: causa est consocialis amor.
Vivus cum viva ut socru se immiscuit, illa
sic cum defuncta mortuus esse cupit.

Nessuna simpatia viene dimostrata per lo più dal Cancianini per le digraziate professioniste dell'amore, per le quali sono composti alcuni epigrammi, come il III 62, dove si guarda a una tomba invasa dalle ortiche:

In vrticosvm tvmvlvm Nemesillae

Luxuriosa iacet Nemesilla hic, quae ussit amantes ([28]):
hinc sic urticis luxuriat tumulus.

Più spiritoso, ma anche più riflessivo è l'epigramma III 63:

Epitaphivs meretricis nomine Vitvlae

Conditur hic meretrix — Vitulam dixere — senella ([29]):
dixissent Vaccam vel Vetulam melius...
Quomodocumque siet, vitula hic humana sepulta est.
Pasce pecus tumulum: gramina viva daret.

([27]) « Leucatro, ricco per meriti sessuali e dei quattrini fatti superbo, ormai canuto e vecchiotto, la tomba non si prepara. Non per avarizia o perché non sappia d'esser mortale. Vivo si congiunse con la suocera viva e così brama di stare con lei morta anche da morto ». (*Epigr.* II 11).

([28]) « La lussuriosa Nemesilla qui giace, che gli amanti scottava: perciò la tomba così lussureggia di ortiche ». (*Epigr.* III 62).

([29]) « Qui è messa al sicuro una meretrice vecchiarda — la chiamavan Vitella —: meglio avrebbero detto " Vacca " o " Vecchiona ". Comecchessia, qui è sepolta una Vitella umana. Sulla tomba pascola, o

Si può essere in dubbio sul vero significato dell'epigramma III 9 di tinta piuttosto macabra, dove però forse spira una certa compassione per quei disgraziati che vengono tartassati anche dopo morti. Mutati i nomi delle realtà, non si può non pensare alla favola della pelle dell'asino che, dopo la morte di questo, serve a fare un tamburo:

MERETRICIS INCISAE MATRIX AD TACINVM INCISOREM

Nonne satis, vivam tot me vexasse Priapos? ([30]).
Quae feritas ista est, saeve Tacine, tua?

Nessuna compassione per certi turpi vizi invece, che meglio sarebbe tacere:

EPITAPHIVS LOBREGADI

Lobregadi funus nullo celebretur honore ([31]):
adsint ceratae, sed sine luce, faces
et sua ne lateat virtus, sit marmore sculptum:
fecit quod dicunt cum Ganymede Iovem.

Nessuna pietà per gli avari, neppure dopo la morte:

EPITAPHIVS AVARI

Huc mictum, huc veniant canes cacatum ([32]):
sordidissimus hic homo est sepultus.

bestiame: anche da viva pascolo darebbe ». (*Epigr.* III 63).

([30]) « O che non basta che m'abbiano tartassata da viva tanti Priàpi? Che ferocia, crudele Tacìno, è mai questa? ». (*Epigr.* III 9).

([31]) « Il funerale di Lobregado sia celebrato con disonore: ci siano pure faci cerate ma spente e perché non resti nascosta la sua virtù, questo sul marmo sia inciso: fece ciò che dicono che abbia fatto Giove con Ganimede ». (*Epigr.* I 35) Nell'epigramma immediatamente seguente neppure l'eco ha il coraggio di ripeterne il nome.

([32]) « Qui a pisciare, qui vengano i cani a cacare: qui è sepolto l'uomo più sporco di tutti ». (*Epigr.* I 33).

Altri epigrammi ancora sono diretti contro degli sciocchi, che il Cancianini non poteva soffrire, come per esempio il I 30, composto da un distico non superficiale per significato, in cui si afferma che chi si vanta di essere capace di amare parecchie donne contemporaneamente è in realtà un poveruomo che non sa amare affatto:

Ad Pamphilvm

Non unam, plures dicis te, Pamphile, amare (33).
Quid dicis? Nullam talis amator amat.

Ad un altro sciocco ignoto, tanto sciocco da non meritare neppure la spesa di un avvertimento, viene rivolto invece l'epigramma II 13, con il quale il poeta propone una domanda sciocca insieme ed arguta:

De canis

Qui caput ob curas iuveni canescere ducis (34),
cur nigro huic albet plurima saeta sui?

E non mancano neanche, tra tutti i suoi epigrammi, quelli nei quali il Cancianini si fa beffe delle favole del mondo antico e in fondo anche di se stesso che le andava insegnando ai suoi scolari: ricordiamo per esempio tra gli altri di questo tipo quello più leggibile, il I 61 che, essendo a dire il vero alquanto scurrile, sembra esser stato scritto piuttosto da un giovane scolaro beffardo e scanzonato che da un severo professore:

(33) « Non una, ma parecchie tu dici di amare, o Panfilo. Che dici? Un tale amante non ama nessuna ». (*Epigr.* I 30).

(34) « O tu che credi che per gli affanni la testa a un giovane incanutisca, perché tutte le setole biancheggiano di questo porco nero? ». (*Epigr.* II 13).

IOCVS DE OCVLO CYCLOPVM

Unoculos illos, quae res tam mira, fuisse? ([35]).
Ille etiam noster, qui sedet, unoculus.

Tempo è ormai di chiudere. Non è certo nella poesia d'occasione, come del resto ben si sa, che pure offre l'abbaglio di nomi di illustre livello sociale, come in questo caso per esempio quelli di Enrico III di Francia o di Maria d'Asburgo, o in quella sacra. nella quale però il poeta di Spilimbergo fu singolarmente parco, che si possa trovare il meglio sia del Cancianini sia degli altri poeti di lingua latina operosi nel Friuli di quel lontano tempo. Il vivo della loro opera si manifesta piuttosto quando viene da loro trattata una tematica più umanamente intima, più congeniale alla loro personalità e più vicina alla realtà della loro vita comecchessia vissuta. Sebbene non si tratti certamente di poesia altissima, ci si trova sempre di fronte a una documentazione non volgare della vita culturale friulana di quattro secoli fa, quale essa fu nutrita dal travaglio delle passioni, nel morso delle cattiverie, nello slancio delle bontà. Il meglio si rivela quando questi letterati coinvolgono nelle loro fantasie poetiche la realtà della vita comunitaria in cui sono operanti, nei momenti della gioia o in quelli del dolore, quando ci parlano delle loro sofferenze e delle loro ebbrezze, del mistero della vita e di quello della morte, quando ci descrivono i sentimenti in loro destati dal felice o infelice incontro con donne odiate o desiderate, con amici, con nemici, quando osservano e affettuosamente descrivono la loro terra, dando ragione dell'amore che per essa indistintamente provano.

Per quanto riguarda il Cancianini, si deve dire infine che è un letterato non mediocre, di indole schiva e solitaria, timido ancora e distante, ma che dello scontro interiore tra il suo carattere chiuso e il desiderio costante di varcare il limite e di libe-

([35]) « A che meravigliarsi tanto che siano stati monocoli? Anche quel mio è monocolo, quello che sta seduto! ». (*Epigr.* I 61).

ramente e senza impaccio comunicare col prossimo sa dare un'efficace rappresentazione. Non a caso i suoi carmi latini più belli sono dedicati a degli anonimi o a degli inidentificabili e il meglio di sé egli sa dare, quando il colloquio viene instaurato con una persona di cui non vien fatto il nome, perché semplicemente taciuto o perché fittizio, o con chi più non gli può rispondere perché non vuole o perché non potrebbe, o perché davvero non può perché è morto. Quando egli si rivolge, non dico ai personaggi più illustri che in fondo gli erano ignoti, ma persino al suo maestro Leonardo Carga, a un Bernardino Partenio, a un Marcantonio Fiducio, che pure erano amici suoi, il suo dire perde di slancio e di naturalezza, rivelando la rigidità dell'artificio usato. Migliori, migliori assai quei carmi per i quali la sua fantasia può lavorare libera, quando egli sa che non ci sarà nessuno a ribattergli. Ma poiché ingeneroso sarebbe parlare a lungo di ciò che bene non gli riuscì, diamo invece giusta considerazione a quella parte della sua fatica letteraria latina nella quale egli perviene a dimostrarsi l'uomo ricco di sentimenti che veramente era, non quando scriveva al coperto e chiuso entro la cerchia di una difesa inconsciamente eretta, ma quando, ora con eleganza e con raffinatezza, ora, diciamolo pure, in modo spudorato o con ironica malizia, mostrando umana capacità di percepire sensazioni proprie e altrui, egli si esprimeva e forse involontariamente si confessava.

